Sammlung
Musikalischer Vorträge.

Nr. 35/36.

Berlioz

und seine

Harold-Symphonie

von

Franz Liszt.

Deutsch bearbeitet von L. Ramann.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1881.

ASchill

Sammlung musikalischer Vorträge

Paul Waldersee

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

Mus 82.2 (3)

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

THE BEQUEST OF

EVERT JANSEN WENDELL
CLASS OF 1882
OF NEW YORK

1918

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Mus. 227.

Sammlung
Muſikaliſcher Vorträge

herausgegeben

von

Paul Graf Waldersee.

Dritte Reihe.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1881.

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1918

28 read 13 Oct. 1883 - Summer fund.

Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt.

Nr.		Seite
25.	Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Von Martin Röder	1
26/27.	Josefine Lang. (Lebensabriß.) Mit Lichtdruck-Portrait. Von H. A. Köstlin	49
28.	Die Entwickelung unserer Notenschrift. Von Hugo Riemann	105
29.	Ludwig Spohr. Von H. M. Schletterer	127
30.	Gertrud Elisabeth Mara. Eine deutsche Künstlerin des 18. Jahrhunderts. Von A. Niggli	163
31/32.	Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Deutschland. Von Hermann Kretzschmar	209
33.	Felix Mendelssohn Bartholdy. Von Josef Sittard	255
34.	Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesanges. Von H. A. Köstlin	289
35/36.	Hektor Berlioz und seine Harold-Symphonie. Von Franz Liszt. Deutsch bearbeitet von L. Ramann	317

Mus 82.2

Sammlung Musikalischer Vorträge.

Nr. 25.

Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien.

Von

Martin Roeder.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1885.

ASchill

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien.

Von

Martin Roeder.

Seinen lieben Freunden

dem Grafen

Giuſeppe Franchi-Verney, Sgr. **Egidio Cora** in **Turin**

und dem Cavaliere

Federico Tornielli in **Novara**

zugeeignet

vom

Verfaſſer.

Berlin im December 1880.

25.

Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien.

Von

Martin Roeder.

Es herrscht die allgemeine Ansicht, daß das Aufblühen und der Verfall einer Kunstepoche von den jeweiligen politischen Verhältnissen des Landes beeinflußt, oder zum größten Theil doch wenigstens abhängig gemacht wird.

Wenngleich diese Meinung nicht als feste Norm hingestellt werden kann, da sie doch gar mannigfachen Schwankungen unterliegt, steht dennoch soviel fest, daß die klassischen, großen Kunstepochen sich zumeist zu ihrer schönsten Blüthe an kleineren, vom großen Weltgetriebe abseits gelegenen Fürstenhöfen entwickelten, dort, wo ein kunstsinniges, größtentheils von politischen Wirren nicht beeinflußtes Oberhaupt mit mehr Muße und thatkräftiger Unterstützung den idealen Bestrebungen jeweilig ansässiger Kunstgrößen hilfreiche Hand leisten und den Mittelpunkt ihrer Vereinigung bilden konnte.

Kein Land hat die straffen Zügel monarchischer Regierung zur Kunstentwickelung und der zünftigen Zucht so nöthig als Italien. Werfen wir einen kurzen Überblick über die einzelnen Theile des

nunmehr geeinigten Königreichs Italien, in ihren Sturm- und Drangperioden, so finden wir z. B. und vergleichsweise im früheren Königreiche Sardinien, der Wiege des neuerstandenen Italiens, und dem Großherzogthum Toscana in den 30er und 40er Jahren ein den Verhältnissen entsprechendes, frisch pulsirendes Künstlerleben, ein emsiges Getriebe unter den Apolljüngern mit idealem Streben verbunden. — Anstatt dessen tritt uns in den von willkürlicher Fremdherrschaft unterjochten Provinzen Lombardei und Venetien, oder in dem von Tyrannenhand regierten Königreich beider Sicilien, eine siech dahinwelkende Kulturfortschreitung, ein zwischen Hangen und Bangen unstät schwebendes charakter- und interesseloses Geistesleben entgegen. Einzelne hell aufleuchtende Blitze, plötzlich aufzuckende Bannstrahlen, die von den bedrückten Gemüthern ausgingen, ihrem bittern Groll gegen Unterdrücker und Sklavenjoch Luft zu machen, konnten keinen Umsturz in den bestehenden Verhältnissen hervorbringen und ließen die gleich darauf folgende dichte Finsternis dumpfen Dahinbrütens nur noch um so grausiger erscheinen.

In keinem Lande trat der Verfall der Künste, namentlich der bildenden, so eklatant zu Tage als in der Heimat Dante's, Raphael's und Michelangelo's. Während zu Anfang dieses Jahrhunderts die Malerei, Skulptur und theilweise auch die Architektur in den Banden des starrsten und unerträglichsten Konventionalismus und barocker Kunstanschauung ihr jämmerliches Leben fristeten, schien sich eine Kohorte von jungen Poeten und Schriftstellern, deren glänzendstes Gestirn der Schöpfer der neu-italiänischen Romantik Alessandro Manzoni war, aufzuraffen, thatkräftig und mit guten Principien in die Leier greifend das baldige Erscheinen der längst erhofften Morgenröthe politischer und geistiger Freiheit in schwunghaften Dithyramben besingend. Hell erstrahlte, Alles verdunkelnd, einem glänzenden Meteor gleich, Gioachino Rossini, den Ruhm seines Vaterlandes in alle Welt hinaus tragend.

Doch war in all' diesen Bestrebungen, einen so mächtigen Wiederhall sie auch zeitweise weit über alle Lande hinaus finden mochten, das Kleinliche in der Kunstanschauung bei den Italiänern vorwaltend. Sie konnten sich nicht mehr zu jener historischen Größe, wie sie uns durch die Meister der berühmten vier Malerschulen, durch die Poeten des trecento und Palestrina's göttliche Offenbarungen bekannt geworden, aufschwingen. Die politische Atmo-

ſphäre und der bis ins Extrem geſteigerte Senſualismus in ihren Kunſtanſchauungen ließen ſie jede feſte und ſichere Baſis unter ihren Füßen verlieren, der Boden wankte und Icarus gleich, verſuchte es die, jeder künſtleriſchen Grundlage bare Muſenjüngerſchar, den Flug in die Lüfte zu wagen, auf die ihnen von der gütigen Natur verliehenen Fittige einzig und allein vertrauend. So zumeiſt ſehen wir den Stand der muſikaliſchen Dinge in dieſem Jahrhundert bis zu den 50er Jahren in Italien. Einzelne Kunſtgrößen in ihrer Art, ein Roſſini, Bellini, Donizetti und Verdi, können nicht für das Gegentheil ſprechen, denn ſie ſind Einzelnerſcheinungen, — jede auf ſich ſelbſt angewieſen, — und in keinem Zuſammenhang mit den jeweiligen künſtleriſchen Beſtrebungen ihres Landes ſtehend. Nach erfolgtem placet von Seiten der Kritik wurde der reſp. Stil kourſähig. — Schulen haben die ebengenannten Komponiſten jedoch nie gemacht, nie machen können.

Völlige Rathloſigkeit in Allem, was ſich auf die materielle Beherrſchung der Kunſtformen bezieht, laſtete auf den Gemüthern einer im Verfall ihrer Kunſt begriffenen Nation. Der Fluch einer großen künſtleriſchen Vergangenheit hatte die Nachkommen der größten Meiſter aller Zeiten getroffen.

Ein ſich über Gebühr breitmachendes und Paraſiten gleich ſich ausbreitendes Epigonenthum ſuchte die ausgetretenen Pfade von ephemeren Kunſtgrößen mit Vorliebe zu wandeln, eifrig ihren Spuren zu folgen, und ſtellte ſich ſomit ein testimonium paupertatis aus, wie es wenige Kunſtepochen in dieſer Form aufzuweiſen haben.

Man findet bei dieſen „Rittern von der traurigen Geſtalt" auch nicht den geringſten Anlauf ihren Produkten nach Möglichkeit eine eigene Phyſiognomie zu verleihen, oder doch wenigſtens durch eingehendſtes, gründliches Studium der höheren Kunſttechnik ſich eine Freiheit in Behandlung größerer Formen, die doch ſo manche Mängel verdecken und beſchönigen könnte, anzueignen! Nichts von Alledem! Überall grinſt uns das häßliche Geſpenſt der Schablone entgegen; mit einem einer beſſeren Sache würdigen ſtreng-konſervativen Sinn begabt, führte und drängte es ſie eher rück- als vorwärts, bis ſie nothgedrungen einer allgemeinen Verwilderung anheimfallen, in eine allgemeine Verſumpfung gerathen mußten. Die Italiäner ſind vor allen anderen Nationen durch außerordentliche natürliche Beanlagung bevorzugt. Faſt möchte ich ſagen, daß ihnen

in dieſer Hinſicht das Erbtheil der antiken Hellenen einzig und vollgültig überkommen iſt.

Wie deren unvergängliche Meiſterwerke der Skulptur z. B. die Frucht einer Summe von Eindrücken war, welche ihnen durch den herrlichen ſchön geformten Menſchenſchlag, der ſie täglich umgab, zu einem Ganzen wurde, ſo hatte im Allgemeinen auf ihre Anſichten und Ausübung der Künſte das verfeinerte Kulturleben, die wunderbare landſchaftliche Umgebung, ſo wie die durchaus milden klimatiſchen Verhältniſſe einen nicht geringen Einfluß.

Dasſelbe finden wir bei den Italiänern. Durch eine herrliche, paradieſiſche Vegetation, den ewig blauen Himmel und die wunderbarſten Naturverhältniſſe iſt bei dem Sohn der Appeninen der Sinn für eine dem Auge gefällige Geſtaltungskraft angeboren, — er handhabt inſtinktiv und mit Leichtigkeit eine gewiſſe, die Grenzen der Phraſe nicht überſchreitende Form, und ſeine leicht entzündbare Phantaſie flammt bei der geringſten ſich ihm darbietenden Gelegenheit in hellangefachte Begeiſterung auf.

Daher konnte auch in der Verfallsperiode italiäniſcher Muſik, als die wir die Epoche vom letzten Sproß der neapolitaniſchen Schule (Zingarelli) bis auf unſere heutige Zeit bezeichnen müſſen, eine kleinere Anzahl auserwählter Geiſter unter ihnen gegebenen Falles ſich eines, faſt möchte man behaupten zufällig und inſtinktiv aufgefundenen techniſchen Modus bedienen, der zwar den allgemeinſten Anſprüchen der Menge zur Noth genügen konnte, andererſeits jedoch eine vollſtändige Verwahrloſung und Verwilderung all' und jeder künſtleriſchen Disciplin und einen entſchiedenen Mangel an irgend welchem idealen Aufſchwung erkennen ließ. Einige geringe, in der Mehrheit verſchwindende Ausnahmen bekräftigen nur die Regel. Wie allen romaniſchen Völkern ging ihnen das Konkrete über das Abſtrakte. Damit war ſchon ihr Urtheil geſprochen. Die Muſik, die idealſte aller Künſte, kann in ihren höchſten Offenbarungen mit dem Konkreten nichts anfangen. Darauf beruht ihr Hauptreiz und ihre Supremität in idealem Sinne über alle Schweſterkünſte.

Den Epigonen, welche aller höheren Kunſtbegeiſterung bar, ſich ſchwanke Altäre errichteten, um einem falſchen Götzen zu opfern, war die nackte Schönheit der höchſte Inbegriff von idealer Kunſtanſchauung. Und ſelbſt an dieſer war es nicht einmal das nach beſtimmten, der geſunden Vernunft entſprechenden Regeln feſt auf-

gebaute Gerippe, sondern nur die schwachen Umrisse desselben, welche ihnen vollständig genügten, ihren bescheidenen Kunstsinn zu befriedigen. Man war dahin gekommen der Modesucht zu fröhnen und den nach süßen Leckerbissen lechzenden Zeitgenossen eine Afterkunst, in Sinnenkitzel gröbster Art bestehend, darzubieten. Bei Rossini und seinen unbeholfenen Nachahmern war wenigstens noch ein Schimmer heiteren, hellenischen Lebens vorhanden, ein matter Abglanz der ewig frischen, in schönster Reine erstrahlenden Mozart'schen Muse gab ihren Schöpfungen immerhin noch ein interessantes Relief, — doch die spätere Generation artete aus und grub sich damit selber ihr Grab. In falscher Heuchelei wollte man die zarten, schlanken Formen griechischer Architektur, so weit es anging, ins Musikalische übertragen, ließ dabei aber den Hauptfaktor, daß nämlich derartige ausgesuchte künstlerischen Feinheiten auf gesunder, felsenfester Basis beruhen müßten, völlig unberücksichtigt, und daher waren die zu Tage geförderten Produkte inhaltslos und blutlosen Schemen zu vergleichen.

Die Errungenschaften einer durch Jahrhunderte lang wohlgepflegten und von den großen Meistern geläuterten Kunstpraxis, welche ihnen als feststehende Tradition, als unumstößlicher Kanon dazu hätte dienen können, ihre idealen Bestrebungen in weitere Bahnen zu lenken, der temporären Künstlerschaft einen ausgiebigeren Gesichtskreis zu eröffnen, — sie wurden alle in die Rumpelkammer scholastischer Rechenexempel und mathematischer Grübeleien verdrängt.

Denn wenn man sich auch nicht an den zwar technisch kunstvollen, sonst aber meist keinen höheren Werth in sich bergenden musikalischen Problemen der großen niederländischen und ersten römischen Epoche erwärmen, mithin diese wundersamen, oft bis zu 48 Stimmen sich verschlingenden Werke nicht als Muster zur Nachahmung empfehlen konnte, so bot doch das nationale goldene Zeitalter der Musik, die Blüthezeit der neapolitanischen Schule, die herrlichen unvergänglichen Kunstprodukte der hauptsächlichen Vertreter unter ihnen, eines Scarlatti, Pergolese, Astorga, Jomelli, Durante, Leo, Paesiello und Cimarosa; boten ihnen diese alle doch eine gewiß nicht zu verachtende Vorlage, ihren Sinn für die, die neapolitanische Schule so scharf charakterisirende, melodische Polyphonie zu schärfen, und es ihren Vorfahren in gründlichsten kontrapunktischen Studien, ohne Vernachlässigung der bei den Italiänern stets und

mit Recht hoch in Ehren gehaltenen Melodie, gleich zu thun. Aber nichts von alle Dem findet sich in den Produkten der Epigonenlitteratur. Hohles Reimgeklingel, bequeme Terzen- und Sextengänge (die Achillesferse moderner italiänischer Opernmusik), schwindsüchtige harmonische Unterlage, die gewöhnlichsten, jeglichen edlen Schwunges entbehrenden Rhythmen — das ist die Signatur jener Produkte. Falls Einer oder der Andere dann, in Ausnahmefällen, mit seiner kontrapunktischen Gelehrsamkeit prahlen wollte, fand man nur schülerhafte Ungeschicklichkeit, ein fortwährend zu Tage tretendes Nichtvertrautsein mit den elementarsten Satzungen des einfachen und doppelten Kontrapunkts.

Während in allen anderen civilisirten Ländern in den Musikschulen hauptsächlich darauf gesehen wurde, daß sich die Schüler mit kontrapunktischen Studien ernst und eifrig beschäftigten, daß ihnen, mit einem Worte, die verfeinerte kontrapunktische Schreibart zur zweiten Natur wurde, wollte man in den modernen italiänischen Konservatorien nichts davon wissen. Nachdem der Schatz der Vorfahren mit profanirendem Leichtsinn nur so von obenhin durchstöbert war — ging's gleich ans Praktische. Es ist natürlich, daß bei einem derartigen Studiengang von irgend welcher künstlerischen Reife der jüngeren Generation durchaus nicht die Rede sein konnte, und daß selbst die Begabtesten unter ihnen im Schlamm disciplinarischer Verkommenheit untergehen mußten. Wir werden später diesen Punkt eingehend berühren und werden sehen, welch' üble Folgen daraus erwuchsen. So finden wir denn, daß das stolze Volk, welches einst das musikalische Primat über ganz Europa hatte, nach dessen fruchtbaren Auen zur Blüthezeit die musikalisch-wißbegierige Jugend aller Nationen den Wanderstab gesetzt, um an der Quelle voll und rein zu schöpfen, — dieses Volk finden wir fast zum Sklavenjoch degradirt. Es streckt die Hand aus, um Almosen bei den Nachbarvölkern zu erbitten, — nachdem die süße melodische Quelle, die Jahrzehnte lang die grünen Matten der appeninischen Halbinsel durchfluthete, versiegt ist, — erinnert sich Italien, daß nicht nur am focolare domestico — bei ihnen zu Hause — allein die göttliche Kunst gepflegt wird, daß nach dem goldenen neapolitanischen Zeitalter auch ein Mozart, ein Beethoven, ein Weber, Mendelssohn und Schumann die Mitwelt durch ihre Schöpfungen beglückt hätten. Dies Alles war ihnen terra incognita, — sie hatten gar keine Zeit

sich darum zu kümmern, so voll und satt tönte ihnen ihre musikalische Zuckerbäckerei in die Ohren. Wir werden später sehen, wie sie die Reue überkam und sie emsigst den Weg der Besserung erstrebten.

Als einziger hellleuchtender Stern tritt in dieser Dunkelheit, wenn auch zuletzt mit vielen Unterbrechungen, Giuseppe Verdi hervor.

Er hatte mit seinen naturalistisch derben Accenten, deren Wucht einen Wiederhall im Herzen des gesammten Italiens, namentlich aber der bedrückten Provinzen fand, einen kräftigen dramatischen Lebensstrom ins eigene Land geleitet. War auch bei ihm das Was mehr in den Vordergrund gestellt als das Wie, so riß doch seine feurige, ungestüme Beredsamkeit die Menge mit sich fort, sie aus lethargischem Schlummer erweckend.

So ungefähr waren die musikalischen Zustände Italiens mehrere Decennien hindurch, bis vor kurzer Zeit ganz plötzlich ein fast revolutionärer Zug durch die Musikbestrebungen des Landes ging, alles alte Schablonenhafte verdrängend und fieberhaft nach dem Neuen, Ungewohnten greifend.

Diese Epoche will ich in Nachfolgendem behandeln, hier und da an schon Gesagtes anknüpfend.

Bis vor Kurzem gab es nur eine Richtung in der sich das gesammte italiänische Musikleben koncentrirte, alles Andere mit eiserner Faust zurückdrängend, und zwar das Theater. Das altrömische Panem et circenses hat nichts von seiner überzeugenden Kraft bei den Neulateinern eingebüßt. Der Italiäner ist ein geborner Schauspieler; seine gewöhnlichsten Gesten, der monotonste Laut- und Silbenfall seiner Umgangssprache gemahnt an den hohen Kothurn, an den Thespiskarren. Die kleinste und unbedeutendste Begebenheit, das interesseloseste Vorkommnis wird bei ihm unter der Hand zu einer dramatischen Scene, die reiche Phantasie, das bewegliche Händespiel thun das ihre, um die Illusion zu vervollständigen. Aus diesem Grund, dem unwiderstehlichen Hang zu den Brettern welche die Welt bedeuten, hat sich auch in allen dort gepflegten musikalischen Kunstformen, vom einfachsten Lied bis zum Oratorium, vom Quartett bis zur Symphonie, von der Sonate bis zum Koncert, der Theaterstil, die dramatische Phrase und liebesselige Gefühls-

Digitized by Google

ſchwelgerei eingeſchlichen, mithin eine Baſtardgattung erzeugend, die den Italiäner in der Pflege der verſchiedenen Kunſtarten zur vollſtändigen Stilloſigkeit führen mußte. Eine eigene, hervorragende Signatur für das einfache Lied, für die großartig angelegte Symphonie, für das von kirchlicher Weihe durchdrungene Oratorium, gab es nicht, ſtets hörten wir den gemeinſten Dreivierteltakt der Cabalettaform, oder die an den größeren Haufen appellirende ſüßliche Phraſe, oder gar noch ſchlimmer: die heiligſten Orte wurden durch Abſingung von Gaſſenhauern profanirt. Eine ausgezeichnete Schilderung des gegenwärtigen Kulturzuſtandes der Italiäner giebt uns Scherr in ſeiner berühmten Litteraturgeſchichte, und finden wir keinen beſſeren Interpreten die Sachlage zu beleuchten als dieſen Litterarhiſtoriker. Wir laſſen deßhalb in kurzen Zügen ſeine Schilderung folgen. Er ſagt ungefähr: „Die italiäniſche Sprache iſt das angemeſſene Organ eines Volkscharakters, deſſen Grundzüge Phantaſie und Sinnlichkeit ſind und der, ganz entgegen der deutſchen Tiefe und Beſchaulichkeit, unausgeſetzt nach Repräſentation, äußerlichem Glanz und geräuſchvoller Öffentlichkeit trachtet. Dieſes Trachten beſtimmt die ganze Lebens- und Denkweiſe des Italiäners. Ein abgeſagter Feind von Stille, Einſamkeit und Häuslichkeit lebt er mit ganzer Seele im Getümmel der Straßen und öffentlichen Plätze, die ſein Hang zu ſinnlichem Genuß, ſeine Schauluſt, ſein Drang nach Geltendmachung ſeiner Perſönlichkeit, die Begierde, das eigene Ich im vortheilhafteſten Licht zu zeigen, die Freude an Pomp und Prunk mit zahlloſen Feſten, Aufzügen und Ceremonien erfüllt, aus denen ſein durch und durch künſtleriſcher Organismus ſtets neue Nahrung ſchöpft.“ Hinzugefügt werden muß nun noch, daß auch die Religion ſich dem Charakter des Landes anbequemt und der Katholicismus hier durchaus heiter ſinnliche Mythologie und phantaſievolles Ceremoniell wird.

Es mußte ungemein dazu beitragen, das Volk in jenem Zuſtande der Kindlichkeit zu erhalten, welcher bei aller zeitweiſen moraliſchen Verkommenheit und Verſunkenheit immer wieder vorſchlägt und ſich beſonders durch den Umſtand kundgiebt, daß das Seelenleben des Italiäners weit mehr durch den Affekt als durch die Leidenſchaft beherrſcht wird. Hat die Kirche, verbunden mit den Wirkungen eines erſchlaffenden übergütigen Klimas, das Ihre eifrigſt gethan, um die Denkkraft der Nation in Schlummer einzulullen und ihr ganzes Leben

in Äußerlichkeiten aufgehen zu machen, so war das traurige politische Geschick des Landes nicht geeignet, die besseren Eigenschaften seiner Söhne zu entwickeln und zu kräftigen. Durch politische Wirren hatte man das italiänische Volk bis zum Äußersten getrieben. Man hatte ihm, in fast sklavischer Unterjochung, nur noch den Sinnengenuß freigelassen, und wenn es sich in dem Strudel desselben nicht gänzlich verlor, so hat der Italiäner dies nur seiner unaustilgbaren Anhänglichkeit an die Natur zu danken, welche seinen angebornen Kunst- und Schönheitssinn nährte, ihn zu künstlerischem Schaffen trieb und die Lust an den Produkten solcher Thätigkeit als heilsames Gegengewicht gegen gemeinsinnliche Üppigkeit in die Wagschale legte. Aber von dem Klima, von der Kirche, von den politischen Zuständen ausschließlich auf das Gebiet der Phantasie und Sinnlichkeit gewiesen, entäußerte sich der Italiäner wie im Leben, so auch in der Kunst allmählich der männlichen Energie, trotzdem daß zahlreiche erhabene Geister ihn zur Festhaltung derselben erziehen wollten, und ließ das weibliche Element seines Naturells immer ausschließlicher vorwalten, woher es denn kommt, daß seine Kunst mehr den musikalischen und malerischen, als den plastischen Charakter trägt, daß seine Litteratur im Ganzen mehr eine *empfangende*, als eine *zeugende* ist, daß seiner Poesie der wahrhaft epische und tragische Geist abgeht und daß dieselbe — mit der nationalen Musik- und Gesangliebe innigst verbunden, so wie der beweglichen, heißblütigen Subjektivität der italiänischen Bevölkerung, welche, reichlich mit dem Talent der Improvisation begabt, die Stimmung des Augenblicks gerne dichterisch gestaltet, vorzugsweise homogen — wesentlich lyrisch ist.

Gehen wir nun in medias res und sehen uns z. B. das italiänische Bühnenwesen von heutzutage an, so finden wir es in einem bedauerlichen Zustand trostlosester Verwilderung — unkünstlerischer Entartung. Die Schuld des Verfalls der einst so mächtig und unerreicht dastehenden, im hellsten Glanze erstrahlenden italiänischen Bühne haben wir in mehreren Hauptfaktoren zu suchen. Ein Theil der Schuld ist *künstlerischer*, ein anderer, bei weitem schwerwiegender, rein *administrativer* Natur.

Man nehme die Summe des künstlerischen Verfalls: keine nationalen Kunstgrößen, die dem landläufigen Schlendrian ein Ende gemacht hätten — keine ausführenden Künstler von der Bedeutung einer Pasta, einer Catalani, einer Malibran, eines Rubini, eines

Lablache, die weltberühmten Traditionen des altitaliäniſchen bel canto zu wahren, ſondern durch fratzenhafte Geſtaltung, durch unmuſikaliſche und allem idealen Sinn widerſtrebende Theaterungezogenheiten ſich Geltung zu verſchaffen ſuchend! Und ſchließlich fehlte ein wirkliches muſikaliſches Oberhaupt in den Theatern, welches durch ſeine Autorität der großen Maſſe von Unverſtändigen hätte imponiren können.

Das Kapellmeiſterthum in unſerem Sinne iſt in Italien erſt ganz jüngſten Datums. Bis dahin war die Arbeit eine getheilte. Der dabei befolgte Modus war der, daß der eigentliche Taktſchläger der erſte Violiniſt des Orcheſters war. Da derſelbe aber gewöhnlich des Klavierſpiels, Partiturleſens und überhaupt aller bei einem wirklich echten und wahren Kapellmeiſter unumgänglich nöthigen Requiſiten unkundig war, hielt er (oder der Impreſario) noch ſtets einen maestro concertatore. Concertare heißt im Italiäniſchen Einſtudiren. Alles Einzuſtudirende lag alſo bis zum Tage der Generalprobe einzig und allein dem maestro concertatore ob. Dann dirigirte der primo violino die Oper und zwar aus einer beſonders für ihn angefertigten Violinſtimme, concertino genannt. Dieſe erſte Violinſtimme unterſchied ſich von den andern dadurch, daß auf einer oberen Linie die verſchiedenen Einſätze und ſonſtigen Hauptphraſen der übrigen Streich- und Blasinſtrumente notirt waren. So war es denn ſchon ein Gelingen, wenn es im Orcheſter, was den Takt anbelangt, ordentlich zuſammenklappte — von irgend welcher Kontrolle über etwaige Fehler konnte nicht im geringſten die Rede ſein. Grobe Schnitzer, falſche Noten in den Blasinſtrumenten wurden zumeiſt von den Spielern ſelbſt (professori d'orchestra) korrigirt, — bei größeren Streit- und Wehrfragen mußte der maestro concertatore, oder handelte es ſich um Aufführung einer neuen Oper der ſtets anweſende Komponiſt behufs Aufklärung zu Rathe gezogen werden. Selbſt in den größten, weltberühmteſten italiäniſchen Theatern, der Scala in Mailand, dem S. Carlo in Neapel, der Fenice in Venedig, ſpielte der direttore d'orchestra dieſelbe Figur, wie es heut zu Tage z. B. noch bei den Wiener Tanzdirigenten üblich iſt. — War es ein feſtgefügter Inſtrumentalſatz ohne Schwierigkeiten, was Einſatz der verſchiedenen Tonkörper betraf, ſo ſtrich der Herr Kapellmeiſter ſelbſt tüchtig mit darauf los. Bei Recitativen und ſonſtigen dramatiſch bewegten Stellen ohne beſtimmtes Zeitmaß wurde das Tempo durch Aufſchlagen mit dem Violinbogen auf der zur

Seite des Dirigentenpultes befindlichen Blechplatte markirt. Jeder kenntnisreiche Leser kann sich nun ungefähr vorstellen, daß dabei nicht das Ideal eines feinen, festgegliederten und schwankungslosen Zusammenspiels erreicht werden konnte und Jeder deßhalb auf sich selbst angewiesen war, — natürlich bemühte man sich nach Kräften zum Gelingen des Ganzen beizutragen.

Seit etwa zwanzig Jahren ist das nun allerdings anders geworden. Jetzt ist der archetto (Violinbogen) mit der bacchetta (Taktstock) vertauscht worden, jetzt ist maestro concertatore und direttore d'orchestra ein und dieselbe Person. Schon mit Einführung der großen französischen Opern in das italiänische Repertoir (was erst ziemlich spät, zu Ende der 50er Jahre geschah, da Italien ja bis zu dieser Epoche hin nie seinen Bedarf von draußen her bezog), der Hugenotten, Robert's und des Propheten, wurde die Stellung des primo violino immer schwankender und haltloser. Die in diesen Opern oft zu Tage tretenden rhythmischen Feinheiten, die Bewältigung von Führung komplicirter Vokal- und Instrumentalmassen brachte den armen Violinisten oft aus dem Text. Man mußte daher an eine radikale Umgestaltung der bislang herrschenden Verhältnisse denken, und ahmte nun also das übliche System nach, einen musikalisch feingebildeten und umsichtigen, die tausend Fäden des komplicirten Theaterapparats straff erfassenden Dirigenten mit der Gesammtleitung der Opernaufführungen zu betrauen.

Der italiänische, nur einigermaßen begabte Musiker ist ein geborener Kapellmeister. Außer dem vorzüglichen Gehör, welches ihnen die gütige Natur verliehen, erwerben sie sich schnell eine genügende Umsicht, und vergessen, was Führung von Massen anbelangt, nicht einen Augenblick, daß sie sich vor dem Dirigentenpulte befinden. Mag man über Manierirtheit und jugendlichen Ungestüm denken wie man will, — kein Zuhörer kann sich dem Zauber einer schwungvollen, von südlichem Feuer durchdrungenen Musikaufführung entziehen. Und diesen Enthusiasmus für das Äußerliche in der Kunst, dies südliche Feuer hat bis zu einem gewissen Grade auch der armseligste Kapellmeister in Italien.

Man höre nur eine Vorstellung des Trovatore, der Traviata, der Lucia, der Sonnambula in einer kleinen italiänischen Provinzialstadt und vergleiche damit eine Aufführung dieser Opern in den Theatern der größten deutschen Residenzen! Bei den meisten der

letzteren huſcht man über die einfachen Triolenbegleitungen, welche die melodiſchen Phraſen umgeben, hinweg, — wenn nur die Noten vorhanden ſind, genügt's vollkommen. Ich könnte noch eine Unmenge dieſer Kleinigkeiten anführen, welche den Beweis liefern, mit welcher Pietät der Italiäner die Meiſterwerke ſeiner nationalen Kunſtgrößen interpretirt und wie wir uns über dieſe ſcheinbaren Lappalien hinwegſetzen. Daher erſcheinen uns auch dieſe all- und altbekannten Opern in ganz neuem Lichte, wenn wir dieſelbe von einer herumreiſenden italiäniſchen Operngeſellſchaft ausgeführt hören. Allerdings darf man hier nicht das Kind mit dem Bade ausſchütten. Wie in allen Kunſtbeſtrebungen der neueren Italiäner geht ihr ganzes Streben und Trachten mehr auf das Äußerliche, währenddeß bei unſern Muſikinterpreten eine Vertiefung, eine größere Innerlichkeit vorwaltet. In keiner Kunſtausübung iſt aber die Innerlichkeit am ſchlechteren Platze als in der Vorführung von dramatiſcher Muſik. Mag es nun ſtereotype opera seria des vergangenen Jahrhunderts oder Muſikdrama Richard Wagner's ſein, — die Schaubühne ſoll in ihren Kundgebungen direkt auf das vielköpfige Publikum wirken, und da thut's die Innerlichkeit allein nicht. Äußerer Glanz, Farbenpracht, Dekorationsmalerei, das iſt die Deviſe, deren ſich heute alle Koryphäen unter den Kapellmeiſtern befleißigen, weil ſie einſehen gelernt haben, daß es mit alleiniger Ausführung der Noten nicht gethan iſt und ein äußerer Glanz in der Ausführung dem reſp. Werke das ihm gehörige Relief verleihen muß.

Rieſenhoch über alle ſeine Parteigenoſſen ragt der ſeiner Kunſt leider allzufrüh entriſſene Angelo Mariani empor. Er war der erſte wirkliche italiäniſche Kapellmeiſter, und repräſentirte dabei den ſchwerlich wieder zu erreichenden Typus ſeiner reproducirenden Kunſt. Mariani's Verdienſt iſt um ſo größer, da er ohne jedes Vorbild daſteht. Wenngleich mit Bülow's Erſcheinen Ende der 60er Jahre in Italien und ſeiner zwar kurzen aber ſegensreichen Direktionsthätigkeit in Florenz und Mailand es den italiäniſchen, intelligenten Muſikern plötzlich wie Schuppen von den Augen fiel, und ihnen erſt klar wurde, was eigentlich dirigiren heißt, — ſo hatte Mariani weder Bülow gekannt, noch war er mit ihm bis zur berühmten Bologneſer Lohengrinaufführung 1868 in nähere Berührung gekommen. Hier war aber Mariani ſchon auf dem Zenith ſeiner Kunſtleiſtungen.

Was es heißen wollte, Wagner's Lohengrin in Italien zu jener Zeit zur Aufführung zu bringen, können nur Die voll und ganz zu würdigen verstehen, welche mit den musikalischen, namentlich aber den Theaterverhältnissen Italiens vertraut sind.

Eine derartige Reproduktion des Wagner'schen Meisterwerks, wie sie uns Mariani darbot, war nun vollends eine Offenbarung schönster, künstlerischer Art, bei welcher Gelegenheit selbst wir kühleren und reflektirenden Germanen mit zu hellstem Enthusiasmus fortgerissen wurden.

Nichts da von der jetzt unter den modernen italiänischen Kapellmeistern grassirenden hysterischen Manie, nichts von überquellender Gefühlsschwelgerei — nein, dieser Mann war aus festem Holze geschnitzt und hätte seiner Kunst und seinem Vaterlande noch die besten Dienste geleistet, wäre er nicht zu früh abberufen worden. Die Epigonen Mariani's, z. B. Faccio am Scalatheater in Mailand, Mancinelli am Apollotheater in Rom, Usiglio u. s. w., leisten im Vergleich zu diesem Riesen nichts Außergewöhnliches. Ihr Trachten geht lediglich nach äußeren Effekten, der Inhalt der Musik wird ihnen zur Nebensache. Die zwei zuerst Genannten kokettiren in jüngster Zeit mit dem Auswendigdirigiren und erzielen damit den gewünschten Erfolg beim Publikum, welches sie für Tausendkünstler hält.

Uns nüchternen und die Sachlage begreifenden Musiker kann es nicht Wunder nehmen, daß ein nur irgend wie befähigter Kapellmeister Opern so sicheren, rhythmischen Gefüges, wie Aida, Don Carlos u. s. w., nachdem er zwanzig Proben vorher gemacht, die resp. Oper (wie in Italien üblich) allabendlich gegeben wird, und er vielleicht kurz vorher auch eine stagione mit derselben Oper durchgemacht — daß er dann dieselbe mit ruhigem Gewissen ohne Partitur dirigiren kann.

Wie in Allem, was italiänische Kunstausübung betrifft, waltet jedoch auch hier das Äußerliche und zwar zum Nachtheil des künstlerischen Ernstes vor.

Eine seltene Ausnahme von ihnen bildet der geniale Kuon, geborner Römer und jetzt Kapellmeister am S. Carlotheater in Lissabon, welcher seine Kunst würdig vertritt. Von älteren Dirigenten wäre noch der um das Musikleben Turins hochverdiente Carlo Pedrotti und Mabellini in Florenz zu nennen.

Zu diesem wichtigen Faktor des Fehlens eines die künstlerischen Rechte würdig vertretenden Oberhaupts in den italiänischen größeren Theatern, tritt nun noch eine andere merkwürdige Erscheinung.

Mit dem Schwinden des rein nationalen Charakters in der modernen italiänischen Oper, — mit dem Aufgehen der künstlerischen Individualität in das große kosmopolitische Ganze, also (um einen festen Grenzstein zu haben) mit Erscheinen von Verdi's Forza del destino, Don Carlos und Aida — wurde auch den alten Gesangstraditionen der berühmten italiänischen Schule der letzte Gnadenstoß gegeben.

Die Italiäner bemühten sich nun, ihre Gesangsweise auf rohe Theatereffekte zuzustutzen, zu schreien, verdarben sich ihre schönen Stimmen, und man war somit gezwungen, sich die Gesangskräfte von außerhalb zu requiriren. Während noch in den 40er Jahren Eindringlinge fast gesteinigt worden wären und ephemere Erscheinungen am italiänischen Theaterhimmel, wie z. B. Henriette Sonntag, Cruvelli, Schoberlechner, nur als phänomenale Kunstgrößen zeitweiligen Zutritt zum Heiligthum hatten, finden wir jetzt als erste Sänger und Sängerinnen der italiänischen Oper meist Fremde, größtentheils sogar Österreicher. Eine kurze Reihe von Namen dürfte genügen, meine Behauptungen zu bestätigen. (Ich citire nur Kunstgrößen allgemein anerkannten hohen Ranges.) Von den gegenwärtig berühmten, italiänisch singenden Sopranistinnen sind die Stolz, die Singer, d'Angeri, Frieci, Wiziak Österreicherinnen, de Rezke Polin. Von den Altistinnen die Waldmann und Destin Österreicherinnen, die Bonheur Amerikanerin. Gayarre, der welberühmte Tenor, ist Spanier, Perotti Deutscher. Moriami, der Schöpfer des fliegenden Holländer in Bologna, Belgier von Geburt, Kaschmann, der Glanz aller italiänischen Opernbühnen, Österreicher. Endlich sind die beiden genialen Bassisten Junca und Castelmary Franzosen. Diese Liste könnte noch in infinitum fortgesetzt werden.

Daß durch Einführung dieser fremden Elemente der Geschmack in der Kunstrichtung zwar etwas gehoben wurde, als natürliche Folge davon aber die Physiognomie der Landesprodukte einen immer entschiedeneren und größeren kosmopolitischen Ausdruck annahmen, das streng Nationale völlig in den Hintergrund drängend, läßt sich leicht absehen. Doch noch einen Punkt, und fast den wichtigsten, muß ich erwähnen, um klar darlegen zu können, in welcher Weise der Verfall nationaler Oper in dem Maße statthaben konnte — ich spreche

von den administrativen Schwächen, der Achillesferse aller italiänischen Theater.

In Italien existiren keine Hofbühnen. Alles ist hier Privatdomaine und liegt in Händen von mehr oder weniger kunstsinnigen Spekulanten, welche aus der Kunst ein Gewerbe machen. Das italiänische Theaterjahr fängt am 26. December an (Carnovale) und sind dessen Hauptstadien die darauf folgende quaresima (Fastenzeit), primavera (Frühling), fiera dei Santi (Heilige, Schutzpatrone, große Jahrmärkte, z. B. Brescia, Padua), estate (Sommer) und autunno (Herbst). Je nach althergebrachter Gewohnheit haben dann die verschiedenen Städte Italiens ihre hauptsächliche Saison.

Die Vergnügungssucht einerseits und dann wieder die ausgesprochene Musikliebe der Italiäner fördert die für unsere Verhältnisse unglaubliche Thatsache zu Tage, daß in kleineren Provinzstädten oft die zur Abhilfe von Noth wichtigsten humanitären Anstalten fehlen, die resp. Stadtbehörde jedoch alljährlich eine meist die Kräfte des Kommunalschatzes weit übersteigende Summe auswirft, um eine zwar kurzdauernde, jedoch desto glänzendere Theatersaison zu haben.

Selbst als noch die italiänische Kleinstaaterei in Blüthe war, befanden sich zwar an den Fürstenhöfen zu Florenz, Parma, Modena, Rom, Neapel große Bühnen, welche vom Staate subsidirt wurden, — die gesammte Leitung lag jedoch in Privathänden. Höchstens wurde eine künstlerische Kommission ernannt, welche aber schließlich dann auch nach der Papagenoflöte des Unternehmers tanzen mußte. So wurde die Impresarienwirthschaft zügellos — man wechselte alljährlich Künstler, Kapellmeister, Orchestermitglieder u. s. w. Die natürliche Folge davon war, daß an ein frisches Aufblühen, an ein gesundes Gedeihen derartiger Kunstinstitute nicht zu denken war. Es würde zu weit führen, aller der Sonderinteressen, welche bei diesem steten Kampf um die Existenz im Spiel waren, Erwähnung zu thun — klar dürfte indessen zu Tage liegen, daß man an diesen von Miasmen erfüllten Pflanzstätten der Kultur kein Heil von der Kunst erwarten durfte.

Um den Impresarien das Leben nun noch schwerer zu machen, kamen die Verleger mit ihren in jeder Hinsicht ungerechtfertigten Ansprüchen. Opernpartituren werden in Italien nicht gestochen, kommen deßhalb auch nie in den Handel und müssen für jede Saison

vom Musikverleger leihweise bezogen werden. „Der Wahn ist kurz — die Reu' ist lang", die stagione ist bald zu Ende und für das Ausleihen der Partitur, Orchester- und Chorstimmen wird meist ein den resp. Verhältnissen durchaus nicht entsprechender enormer Preis gezahlt.[1]) Es ist hier nicht der Ort, diese schändlichen Verhältnisse näher zu beleuchten, da wir sonst ins Wespennest stechen müßten. Umgangen konnte in dieser Abhandlung dieser Umstand nicht werden, da mit dieser arbiträren Geschäftspraxis eine andere Sache eng verknüpft ist, welche zum Ruin des italiänischen Theaters, so wie geregelter Verhältnisse nicht wenig beigetragen hat.

Dadurch nämlich, daß die Musikverleger (es giebt deren in Italien eigentlich nur zwei) nach Belieben mit ihrem Eigenthum schalten und walten konnten, benutzten sie diese Prärogative dazu, unumschränkte Herrschaft über das gesammte Theaterwesen zu erlangen. Sie allein wollten das Repertoire einer Saison feststellen, wohlbedacht darauf, daß die auszuleihenden Opernpartituren aus ihrem Verlag seien, und wiesen unbarmherzig den armen Impresario zurück, wenn er nicht allen ihren Forderungen vollständig Genüge leistete.

Der Hauptanziehungspunkt an die Verlagshäuser war der „große fette Bissen" für die Saison. Gehörte z. B. das Eigenthumsrecht der Afrikanerin dem Verlagshause A., und wollte ein Impresario die Saison seines Theaters mit dieser Oper eröffnen, so war er fast gezwungen, auch die andern Opern seines diesmaligen Winterrepertoires von demselben Verlagshaus zu beziehen.

Da, wie bereits bemerkt, sich das musikalische Interesse in Italien zumeist auf das Theater bezieht, spitzten sich die Rivalitätsverhältnisse der Verleger und ihre resp. Herrschaftsansprüche zu unliebsamen Scenen zu. Denn anders kann man sich z. B. die Niederlage vom Lohengrin am Scalatheater, gleich nach den enthusiastischen und phänomenalen Erfolgen von Bologna und Florenz, nicht erklären.

Von nationalen Kunstprincipien und idealen Anschauungen war hierbei nicht im Entferntesten die Rede, und wenn damit von Seiten der Angreifer in absichtlicher Weise kokettirt wurde, so diente

---

1) So wurden z. B. gelegentlich der ersten Aufführung von Verdi's Aida am Fenicetheater in Venedig für das Leihen der Partitur 15000 Frcs. vom Verlagshause verlangt.

dieſes hypokritiſche Verfahren einzig und allein dazu, niedere Geſchäftsintereſſen zu bemänteln. Der größte Theil der Kunſtverſtändigen merkte jedoch die Abſicht, und war nicht nur verſtimmt, ſondern ſehr erbittert gegen den Anſtifter dieſer in den Theaterannalen faſt unerhörten Scenen.

Die klaſſiſche Oper iſt in Italien eigentlich nie gepflegt worden. Es wurde immer nur der Modedurſt befriedigt. Mozart's Don Giovanni wird wohl öfters aufgeführt, eben ſo Cosi fan tutte, aber man könnte nicht behaupten, daß dieſe Opern dem italiäniſchen Repertoire angehörten. An Figaro's Hochzeit und Zauberflöte, an Fidelio, ja ſelbſt an die nationalen Opern eines Cherubini und Spontini, welche ſich abſeits vom gemeinſamen Pfade hielten, iſt gar nicht zu denken. La Vestale und Ferdinand Cortez mußten ſich vor Kurzem in den Koncertſaal der Società musicale romana flüchten, wo ihnen allerdings eine würdige Auferſtehungsfeier bereitet wurde. Cherubini iſt den Italiänern zu kalt, ſie betrachten ihn nicht als einen der Ihrigen, und hatte Schreiber dieſes als Dirigent der großen Mailänder Symphoniekoncerte ſeine liebe Noth, in Italien eine der weltberühmten Cherubini'ſchen Ouverturen aufzutreiben. Selbſt im Mailänder Konſervatoriumsarchiv, wo ſo viele dickleibige und unnütze Scharteken in langen Gitterſchränken aufgeſtapelt liegen, war keine Spur davon zu entdecken. Alles, was ich daſelbſt fand, waren einige abgeriſſene, unvollſtändige Orcheſterſtimmen zu der Ouverture zu den Abenceragen!!! Dagegen waren die Ouverturen zu Nabucco, Luiſa Miller, Aroldo, Semiramide, Ernani u. ſ. w. meiſt in Doubletten vorhanden. Wer von den romantiſchen Klaſſikern feſten Fuß gefaßt hat, iſt Weber. Sein Freiſchütz, obzwar dem idealen Gehalt nach urdeutſch, hat mit ſeinen ſüßen, dennoch blauäugig-treuherzigen Kantilenen lebhaften Wiederhall in den Herzen der Italiäner gefunden. Mit der Aufforderung zum Tanz, inſtrumentirt von Berlioz, als Balletteinlage, hat dieſe Oper ihren Weg über die größeren italiäniſchen Bühnen genommen. Mailand, Turin, Rom, Neapel und Venedig haben die ſchwermüthigen Weber'ſchen Weiſen vernommen, der „ſchöne blaue Jungfernkranz" wurde die Parole der lieben Straßenjugend.

Nur iſt bei italiäniſchen Kunſtleiſtungen nie das Sprichwort vom Kapitol und tarpejiſchen Felſen zu vergeſſen. Hat da irgend ein hochgeſtellter, ſuperkluger Herr Kapellmeiſter es ſeinen Lands-

leuten recht mundgerecht machen wollen und — horribile dictu — komponirt so recht nach seiner beschränkten Art die Recitative, d. h. den gesprochenen Dialog. So wird die Oper, in rüdester Weise entstellt, noch auf allen italiänischen Theatern gegeben, und das gutmüthige, aller tieferen musikalischen Bildung bare Publikum vermeint in diesen Recitativen Weber'sche Klänge zu hören.

Von neueren dramatischen deutschen Komponisten ist außer Richard Wagner nur Karl Goldmark die Ehre zu Theil geworden, seine Königin von Saba in Turin und bald darauf in Bologna zur Darstellung zu bringen. Der Erfolg war ein phänomenaler, durchweg dem Werthe des Werkes entsprechend.

Mit Wagner's Opern ist in Italien ein sonderbares Geschick verflochten. Während der Lohengrin trotz der Scalaaffaire sich auf dem Repertoire erhält und in vielen italiänischen Städten zur Aufführung gelangt ist, konnte nur noch Rienzi sich ungefähr behaupten. Nachdem derselbe unter meiner Leitung im Jahre 1874 in Venedig zur Aufführung gekommen, brachte ihn das Argentinatheater in Rom in diesem Jahre wieder, mit sehr großem Erfolge, von welchem jedenfalls ein nicht geringer Theil dem lokalen Stoffe und der Verherrlichung Roms zugeschrieben werden muß. Von seinen andern Opern hatten Tannhäuser und Vascello fantasma (fliegende Holländer) nur einen Achtungserfolg, welcher wohl mehr dem, den Italiänern allzufremden und unsympathischen Stoff, als der Musik zuzuschreiben ist.

Von neueren italiänischen Opernkomponisten ist außer dem Alles hell überstrahlenden Gestirn Giuseppe Verdi, noch eine stattliche Reihe, im Auslande meist unbekannter und oft sehr talentvoller Komponisten zu erwähnen.

Sich eng an Mercadante anschließend (bekanntlich wird dieser Autor mit Vorliebe der italiänische Beethoven genannt) spielt Lauro Rossi keine unbedeutende Rolle. Einst Mailänder, dann neapolitanischer Konservatoriumsdirektor, nun in seiner Heimat Macerata privatisirend, schrieb er vor vielen Jahren im Anfang seiner Karrière komische Opern, welche zur Zeit vielen Anklang fanden und unter welchen noch heute Il domino nero und La figlia di Figaro ihren Platz im italiänischen Repertoire behaupten. Durch die späten Triumphe Verdi's zu neuem Schaffen angespornt, schrieb Rossi (nach Sardou's Tragödie) La contessa di Mons, welche in vielen

Städten Italiens aufgeführt wurde und gefiel. Später folgte Cleopatra, in Turin mit großem Erfolg zur Darstellung gebracht. Rossi ist kein echter und rechter schaffender Musiker — er ist zu sehr dem Epigonenthum verfallen und nimmt das Beste, wo er es findet. Sein Stil ist barock, er ist maskirt, wenn er hochtragisch sein will, — ein freier Herzenston dringt nicht aus seinem Innern. Seine Lehrthätigkeit war bis zu einem gewissen Grade eine segensreiche, wenn auch seine störenden Fehler fast alle auf seine zahlreichen Schüler übergegangen. Doch beherrschte er den gesammten musikalisch-technischen Apparat in ungewöhnlicher Weise, so daß er wenigstens nach dieser Seite hin von seinem Lehrstuhl aus nur segensreich wirken konnte.

Ein merkwürdiges, auch der älteren Schule angehörendes Dioskurenpaar ist Enrico Petrella und Antonio Cagnoni. Die Zahl der Opern, welche die Beiden geschrieben, ist unendlich, wie auch die Zahl der Aufführungen derselben schwerlich zu bestimmen ist.

Während wir Cagnoni bestimmt als den italiänischen Lortzing bezeichnen, wären wir versucht, Petrella unserm Marschner zur Seite zu stellen, wenn auch das vollständige Lazzaronithum, dem der Neapolitaner verfallen, ihn von vorn herein von jeder anständigen musikalischen Gesellschaft ausschließen mußte. Petrella ist Autodidakt im ärgsten Sinne des Worts — bis in seine spätesten Partituren hinein finden wir noch die eigenthümlichsten orthographischen und grammatikalischen Fehler, die eine mitleidige Freundeshand allerdings vor Erscheinen im Druck ausgemerzt — aber er hat etwas außerordentlich Bestechendes in seinen Kantilenen, das ihm trotz seiner oft den Circus streifenden rohen Ausdrucksweise die Herzen seiner Landsleute im Sturm eroberte. Es ist dies die sinnliche Melodie, welche oft einen idealen Anflug nimmt, und worin er namentlich in der Contessa d'Amalfi Wunderschönes geleistet. Seine Hauptoper, die ihn zu einer nationalen Berühmtheit und überall dort, wo italiänisch gesungen wird, gemacht, ist die Jone, in welcher namentlich ein Trauermarsch und das Liebesduett von frappanter Wirkung ist. Meiner Meinung nach ist jedoch sein Hauptwerk die reizende, wirklich superb gelungene komische Oper Le precauzioni, in welcher er aus dem Füllhorn seiner natürlichen Begabung mit großmüthigster Hand gespendet. Die tausend und abertausend Varianten des berühmten Karnevals von Venedig haben hier eine Be-

handlung erfahren, die zum Frischesten zählt, was man sich in diesem Genre nur denken kann. Diese Oper müßte, trotz ihrer, eine schwanke Basis verrathenden Schwächen, in Deutschland sehr gut gefallen. Hieran anschließend, will ich gleich eines anderen, ebenfalls der alten Schule angehörigen, jedoch musikalisch reiferen neapolitanischen Komponisten, Nicolo de Giosa, gedenken, welcher früher mit seiner burlesken Oper Cicco e Cola und jüngst mit der feineren Napoli in carnovale viel Glück gehabt hat und der entschieden als der noch letzte Sproß der berühmten neapolitanischen opera buffa-Schule, in welcher einst Paesiello und Cimarosa das große Wort führten, bezeichnet werden muß. Natürliche Frische und Lebhaftigkeit (brio, wie es der Italiäner nennt) geben seinen Kompositionen einen lebenswahren und künstlerisch ungesuchten Anstrich, welche seine Werke dem größeren Publikum ungemein sympathisch machen. Als einen der mir sympathischsten italiänischen Komponisten muß ich, trotzdem daß er oft in dem breitgetretenen Geleise des alten Schlendrian wandelt, Antonio Cagnoni bezeichnen. Sein Papa Martin, Michele Perrin, D. Bucefalo, Claudia, theils im Buffo-, theils im seriösen Stil, sind Volksopern im besten Sinne des Wortes. Wie schon bemerkt, könnte er der italiänische Lortzing genannt werden. Reiche melodische, wenn auch nicht tiefe Erfindung, warmes künstlerisches Herzblut, rhythmische Schlagfertigkeit und ein ungemein anmuthender populärer Zug kennzeichnet alle seine Werke. Ihm ist in seltenem Maße das Traurig-Fröhliche — welches wir so oft in althelleniſchen Kunstwerken bewundern und von dem wir z. B. noch eine Spur im Osmin in Mozart's Entführung finden — verliehen. Allerdings ist seine Rührseligkeit keine wirklich tragische, sondern nur geschickt nachempfundene, sein Humor nicht von dem kaustischen Witz eines Rossini angehaucht, aber er präsentirt uns ein Ganzes, welches in seiner kleinen Art so vollkommen ist, daß wir ganz darüber vergessen, das kritisch-historische Seeirmesser daran zu legen. Eine Aufführung seines Papa Martin gehört zu meinen ungetrübtesten italiänischen Theatererinnerungen.

Allerdings leiden alle seine Opern an einem Kardinalfehler. Sie sind mit wenigen Ausnahmen dem berühmten Baßbuffo Bottero auf den Leib geschrieben. Dieser im Verein mit dem leider zu früh verstorbenen Fioravanti sind die letzten Überbleibsel der großen italiänischen Buffosängerschule. Der Nachwuchs, unter welchem sich ja

auch manch hervorragendes Talent, z. B. Baldelli, befindet, iſt viel zu viel vom Zeitgeiſt angekränkelt, als daß ihm die urſprüngliche Heiterkeit und, faſt möchte ich ſagen Kindlichkeit, in der Komik geblieben wäre, welche die älteren italiäniſchen Buffi in ſo hohem Grade charakteriſirt.

Bottero iſt nicht nur ein Sänger von Gottes Gnaden, mit einem faſt phänomenalen Stimmumfang und einer ſeltenen ſympathiſchen Stimme begabt, — er hat auch eine überzeugende, nie ausartende, faſt ariſtokratiſche vis comica und iſt Muſiker durch und durch. Er ſpielt Violine und Klavier virtuoſenhaft und iſt in allen Orcheſterinſtrumenten wohl bewandert. Daher repräſentirt er z. B. im Don Bucefalo als Kapellmeiſter eine Figur, in der Niemand mit ihm rivaliſiren kann. Außerdem daß er in einem ihm eigens angepaßten Inſtrumentalintermezzo ſich als Piano- und Violinvirtuos hören läßt, hat er eine urdrollige Scene, in welcher eigens im Orcheſter Alles falſch ſpielt und bläſt, und Bottero dann von der Bühne herab ſich alle Inſtrumente, von der Piccoloflöte bis zur Baßtuba, heraufreichen läßt, um den einzelnen Orcheſtermitgliedern zu zeigen, wie ſie ihre Paſſagen zu machen hätten.

Die Cagnoni'ſchen Opern werden mit Bottero zu Grabe getragen werden, und es iſt eigentlich Schade darum, ſchon aus dem Grunde allein, weil ihre Signatur ſo treuherzig iſt. Eine von Cagnoni jüngſt am Teatro regio in Turin aufgeführte Oper Francesca da Rimini gefiel nicht. — Was komiſche Opern anbelangt, ſo wäre noch Buonomo mit ſeinem Don Checco und der Genueſe De Ferrari mit ſeinem allerdings ſehr leicht gewogenen Pipelè zu erwähnen. Beide Opern ſind aber wenigſtens echt italiäniſch, eine Sache, die man bei Uſiglio's in Madrid und Mailand mit Erfolg gegebenen Donne curiose nicht behaupten kann. Während Uſiglio (nebenbei ſehr tüchtiger Kapellmeiſter) in ſeiner früheren komiſchen Oper Le Educande di Sorrento mit Glück den Spuren altneapolitaniſcher Tradition gefolgt, hat er in den vor einem Jahr entſtandenen Donne curiose etwas zu viel mit den modernen franzöſiſchen Operettenkomponiſten, namentlich Lecocq, kokettirt. Die Partitur verbreitet einen all zu ſtarken Geruch von eau de milles fleurs.

Wenn auch hier und da im Verborgenen noch eine Blüthe der opera buffa ſproßt, ſo muß doch zugegeben werden, daß den Italiänern der Sinn für dieſe heitere Kunſtgattung faſt gänzlich ab-

handen gekommen ist. Und es ist jammerschade darum, denn der feine Beobachtungssinn, die angeborne Karikaturfähigkeit, so wie die leichte Beweglichkeit des Italiäners lassen ihn vor allen anderen Nationen dazu auserwählt erscheinen, diese Kunstspecies mit Erfolg, und fast möchte ich sagen zum Heile der lachlustigen Menschheit zu pflegen. Die moderne Tragik in der italiänischen Musik kann uns dafür nicht entschädigen, denn sie hat sich an den Schauerromanen eines Balzac, an den Schauerdramen eines Victor Hugo genährt. Als Prototyp steht Verdi mit seinen Opernlibretti und deren musikalischer Behandlung da. Italien lechzt, wie alle anderen Nationen, namentlich Deutschland, nach einer guten komischen Oper — wäre der Studiengang, wären die socialen Verhältnisse in Italien andere, dann könnte dieser Wunsch in Erfüllung gehen, so ist er in weite Ferne gerückt und schwerlich der Verwirklichung nahe.

Gehen wir endlich zur jüngeren Schule über, so haben wir vor Allem den Dichter-Komponisten Arrigo Boito mit seinem oft genug besprochenen Werke Mefistofele zu registriren. Nach erstmaligem Fiasco an der Scala ist dieses Werk jetzt in alle Welt hinausgewandert, überall als hochinteressante Novität willkommen geheißen. Boito hat außer seinen individuellen Vorzügen das mit seinen zeitgenössischen Kollegen vor den Vertreten der älteren Richtung voraus, daß die Technik bei ihnen in weit größerem Maße ausgebildet und der Sinn für das Scenische entwickelter ist. Er hat jetzt eine Oper Nero geschrieben, welche der Aufführung harrt, — in ihm ist der Führer der jüngeren italiänischen Schule zu proklamiren.

Mit ihm theilen sich momentan in die Herrschaft der italiänischen Bühne Amilcare Ponchielli und Carlos Gomes. Ersterer ist eine stark entwickelte musikalische Natur mit stählernem Temperament, welcher zwar die altitaliänischen Traditionen nach Kräften zu wahren bestrebt ist, sonst aber sein Ideal in der großen französischen Oper sucht und findet und deren äußeren Apparat er mit vielem Glück nachahmt. Die Technik hat er inne wie wenige lebende Italiäner, und wenn er große Massen, Chor und Orchester, in die Schlacht führen kann, dann zeigt sich seine sichere Hand, sein meisterhaftes Geschick. I promessi sposi feierten nach zehnjähriger Ruhe am Teatro dal Verme (Mailand) eine glänzende Auferstehung. Darauf folgten I Lituani und La Gioconda (mit großem Erfolg am Scalatheater aufgeführt) und augenblicklich bereitet man an derselben Bühne

Il figliuol prodigo vor.[1]) — Carlos Gomes ist Brasilianer, Stipendiat des Kaisers Dom Pedro, hat im Mailänder Konservatorium unter Rossi und Mazzuccato seine Studien gemacht und ist überhaupt in jeder Beziehung Italiäner geworden. Allerdings kann er sein exotisches Naturell nicht verleugnen, sobald ihm ein nationaler Stoff unter die Hände kommt, und dies hat er in seiner Oper Guarany, eine altbrasilianische Sage behandelnd, bewiesen.

In dieser Oper ist, was ethnographische Rarität anbelangt, sehr Gelungenes, so namentlich in den Aimore- und Aztekenchören (allerdings hat ihm der erste Akt von Spontini's Cortez und Meyerbeer's Afrikanerin als Muster gedient) zu verzeichnen. Im Übrigen ist's abgeblaßter, aller Originalität barer Verdi. Dennoch hat diese Spektakeloper viel Anklang gefunden und findet denselben immer noch bei guter Ausführung. Auf höherer Stufe steht die nicht günstig aufgenommene Oper Fosca. Eine nachfolgende, halb-tragische Oper, Salvator Rosa, gefiel sehr, — hingegen seine letzte: Maria Tudor, ein großes Fiasco machte. Aus Verdruß darüber hat sich der maestro brasiliano in seine Heimat zurückgezogen. Der Kaiser Dom Pedro hat Gomes, um ihm ein sorgenfreies Leben zu bereiten, eine Jahresrente von 10,000 Frs. angewiesen.

Erwähnen wir nun noch Bottesini, den berühmten Kontrabaßvirtuosen, mit seinen Opern Ali Baba und Ero e Leandro (Text von Boito), so wie Marchetti, den beglückten Autor des Ruy Blas, welcher außerdem noch Gustav Wasa und Don Juan d'Austria schrieb, so wie den zwar eigentlich noch nicht zur Geltung gekommenen schon älteren Dominicetti mit seiner prächtigen Oper Il lago delle fate, so wäre die Reihe der die jüngere italiänische Schule repräsentirenden Komponisten abgeschlossen.

Das Ergebnis dieses vielseitigen Strebens kann man vorläufig noch nicht erkennen, da Alles noch in zu großer künstlerischer Gährung begriffen.

Über den jüngsten italiänischen Nachwuchs, deren emsiges Streben und die Hoffnungen, welche in sie gesetzt werden, ist nur Erfreuliches zu berichten. Wir werden nachher sehen, welch plötzlicher Umschwung in die musikalischen Verhältnisse des Landes kam. Man

1) Ist während des Drucks dieses Vortrags mit großem Erfolg aufgeführt worden.

fing an ordentlich zu ſtudiren, vergaß die heilige Dreieinigkeit Roſſini, Bellini und Donizetti — und allüberall ſah man die grünen Bände der Edition Peters, ſo wie anderer Verlagshäuſer — die deutſchen Klaſſiker fingen an Gemeingut zu werden. Namentlich hat die Mailänder Schule in dieſer Beziehung viel geleiſtet. Drei junge Komponiſten, welche ihre Erſtlingsopern in großen Theatern mit vielem Erfolg haben aufführen laſſen, gingen aus dem Mailänder Konſervatorium hervor. Gaetano Coronaro ſchrieb La Creola, Alfredo Catalani: Elda, und Antonio Smareglia: Preziosa. Von dieſen dreien iſt der individuellſte Catalani, der am meiſten Erfolg verſprechende hingegen Smareglia.

Außer dieſen wäre der jüngſt verſtorbene Römer Libani (Il conte verde, Sardanapalo) und der Sizilianer Auteri Manzocchi (Dolores, Stella) als gefälliges Talent zu erwähnen. Die neapolitaniſche Schule iſt zwar ſehr zahlreich, hat ſich aber in den ſeltenſten Fällen von dem Konventionell-Althergebrachten entfernen können, oder im Gegentheil die haarſträubendſten Monſtroſitäten zu Tage gefördert.

Der ziemlich ausgebreitete Wagnerianismus iſt bei der italiäniſchen Jugend meiſt äußerlicher Natur. Die ſinnenberauſchende, ſatte Orcheſterfärbung hat's ihnen angethan, und auch die, ſelbſt theilweiſe enthuſiaſtiſche Wirkung auf das größere Publikum entſprang zum größten Theil dem, den Senſualismus der romaniſchen Raſſe beſtechenden und frappanten Inſtrumentalzauber Wagner'ſcher Muſe.

Es fehlt eben noch bis jetzt das wirklich feſte und unzerreißbare Verbindungsglied — das vollſtändige Vertrautſein mit der Litteratur der großen klaſſiſchen ſowie romantiſchen Epoche.

So lange die Werke der Heroen klaſſiſcher Tonkunſt nicht als Bildungs- und Erziehungsmittel benutzt werden, kann von keinem tieferen Verſtändnis für Wagner die Rede ſein.

Dies wäre in kurzen Umriſſen der Stand der heutigen italiäniſchen Oper, und ſieht man, daß trotz aller Beſtrebungen das multa immer noch ſchwerer als das multum wiegt, — hoffen wir aber, daß bei Zunahme ernſteſter Studien ſich die Sache klären und die Theaterſchreibmanie legen wird, dann kann man mit Vertrauen in die Zukunft ſchauen.

Gehen wir nun zur ſymphoniſchen, Kammer- und Chormuſik über. Dieſe iſt in Italien erſt allerjüngſten Datums.

Mailand war im Laufe der Zeiten, vermöge einer Anzahl sich beisammen findender Zufälligkeiten zum musikalischen Centralpunkt Italiens geworden. Dort hatten die beiden größten Verlagshäuser ihren Sitz, von dort aus ging der Vertrieb der gesammten musikalischen Litteratur, Alles was nur irgend wie zum Theater gehörte oder damit in Berührung kam, mußte von Mailand bezogen werden. Das sich wie Polypen ausbreitende und oft den nichtswürdigsten Zwecken dienende Theater-Vermittlungswesen nahm von der Lombardenhauptstadt seinen Ausgang. Die Autorität der Scalabühne sanktionirte nun vollends die theils gerechtfertigten, theils grundlosen Ansprüche, welche Mailand, um das musikalische Primat über die hundert Schwesterstädte zu erlangen, aufstellen zu müssen glaubte. Mailand hat 100 Theateragenturen, wie es 100 Theaterzeitungen hat. Jeder Künstler, der eine gewisse Rangstufe erreicht hat, ist verpflichtet, sich diese schöngeistigen Schriften zu halten. Von Mailand aus werden alle italiänischen Operntruppen gebildet, selbst diejenigen, welche nach den fernsten Urwäldern gehen. Zu einer bestimmten Jahreszeit sieht man denn alltäglich in den Straßen Mailands abziehende Operntruppen. Fragt ihr, wohin sie den Schritt lenken, so wird euch eine Gruppe antworten, daß sie nach Pernambuco geht, die andere nach Mexico, eine dritte nach Lissabon, eine vierte nach Guatemala u. s. w. Gewöhnlich ist dann dieser ambulante Thespiskarren mit allem Nothwendigen versehen, vom Kapellmeister bis zum Beckenschläger, von der Primadonna bis zum letzten Choristen — ein wohlassortirtes Lager. Zumeist zieht man mit schwerem Herzen und leichtem Beutel aus, um nach Verlauf von einigen Monaten mit leichtem Herzen und schwerem, wohlgespickten Geldbeutel heimzukehren.

Dieses fast unnatürlich zugespitzte Interesse für das Theaterwesen mußte gerade in Mailand nothwendigerweise eine nicht unbedeutende Reaktion erzeugen. Während früher an Kammermusik- oder gar Symphoniekoncerte nicht zu denken war, ja man sogar, wenn man von einer leibhaftigen Symphonie sprach, ihr den eigenthümlichen Titel sinfonia classica oder in quattro tempi geben mußte, um sie von Ouverturen (sinfonia) unterscheiden zu können — wurden nun alle möglichen Anstrengungen gemacht, den rein äußerlichen Bestrebungen der immer mehr um sich greifenden Theatermanie einen festen Damm in Form von wirklicher Pflege der

guten klaſſiſchen Muſik entgegenzuſetzen. Doch allzuleicht war dies Beginnen nicht. — Diejenigen, welche mit der Feder in der Hand die Volksbildung in muſikaliſcher Hinſicht auf eine höhere Stufe bringen ſollten, waren ſelbſt faſt durchgängig tiefergehender und gründlicher Studien bar. Kritiker hat es mit wenigen Ausnahmen (von denen ſpäter die Rede ſein wird) nie in Italien gegeben. Entweder waren es theoriezünftleriſche, in Ehren ergraute Pedanten, herzloſe Menſchen, denen der muſikaliſche Katechismus über Alles ging und welche bei Beurtheilung von Kunſtwerken den Wald vor lauter Bäumen nicht ſahen, — oder aber, und in gewiſſer Beziehung ſcheint mir dies noch ſchlimmer — von lyriſcher Emphaſe, von theatraliſchem Pathos erfüllte Schwätzer, in deren kritiſchen Kundgebungen techniſcherſeits das denkbar Haarſträubendſte zu Tage gefördert wurde. Sowohl durch die Einen, wie auch durch die Andern wurde dem muſikaliſchen Bildungsvermögen des größeren Haufens kein Vorſchub geleiſtet, und muß ein Hauptgrund der muſikaliſchen Unwiſſenheit in der Mehrheit der italiäniſchen Bevölkerung entſchieden in der völligen Verwahrloſung und künſtleriſchen Unſelbſtändigkeit der Kritik geſucht werden.

Faſt eben ſo war es mit den muſikaliſchen Bildungsanſtalten. Wie zwei ſchroffe Gegenſätze ſtanden ſich in den italiäniſchen Konſervatorien ſtets in ſcholaſtiſche Regeln erſtarrte Pedanterie oder lyriſche Emphaſe gegenüber. Man glaube bei Leibe nicht, daß unter der langen Reihe italiäniſcher Komponiſten, welche ihr Heil in Triolen- oder Pizzicatobegleitungen ſuchten, denen das ſchablonenhafte Roſſini'ſche Crescendo in Fleiſch und Blut übergegangen war, welchen bandwurmartige Kabaletten und Kadenzen als höchſtes Ideal erſchienen, daß unter dieſen Muſenjüngern nicht einige geweſen wären, die eine ganz regelrechte vierſtimmige, ja oft achtſtimmige Chorfuge hätten ſchreiben können! Wie es mit dem Inhalt derſelben beſtellt geweſen wäre, iſt eine andere Sache — Fehler in der Stimmführung wären entſchieden nicht darin geweſen. Aber das, worauf ich ſpeciell hinweiſen will, iſt der Mangel einer an klaſſiſchen Vorbildern geſtählten echten und rechten Künſtlernatur. Sie wollen kein Amalgam von Können und Phantaſie, ſie betrachten eine ideale Vermiſchung des Gelernten mit dem, was ihnen ihre erhitzte Phantaſie eingiebt, als ein Nonſens, — und wollen allen Ernſtes dort, wo ſie zu kontrapunktiren gezwungen ſind, die

befruchtende Idee gänzlich aus dem Spiele lassen, froh, mit lieber genauer Noth mit ihrem Pensum zu Ende gekommen zu sein, wie hinwiederum umgekehrt bei freien Kompositionen der gestrenge Herr einfache und doppelte Kontrapunkt von ihnen recht unmanierlich behandelt wird. Dieser Zug geht durch alle musikalischen Produkte Italiens dieses Jahrhunderts.

Von Rossini bis Verdi — geschweige denn von den Andern zu sprechen — immer dieselbe Wahrnehmung, wenngleich gerade diese beiden Komponisten nie auf gutem Fuß mit der musikalischen Gelehrsamkeit standen. Aus diesem Grunde können wir uns erklären, daß das musikalische Italien keinen wirklichen Bürgerstand hat, wie wir ihn z. B. in Deutschland in so ausgebreitetem Maße besitzen. Entweder Aristokratie — oder Proletariat.

Von den italiänischen Konservatorien waren von jeher die berühmtesten diejenigen von Bologna, Mailand und Neapel. Die Zeit ihrer Gründung fällt zumeist in die jeweilige Blüthezeit der nach diesen Städten benannten Schulen. Die berühmteste alma mater ist jedenfalls die bolognesische. Die längste Zeit hindurch wanderte die wißbegierige musikalische scholaresca nach der stolzen Universitätsstadt, welche im Stadtwappen die Devise Bononia docet führt. Überhaupt waren seit langen Jahren die Schwesterstädte Mailand und Bologna wegen des musikalischen Primats in beständiger Fehde. Beide hatten ein berühmtes Konservatorium und ein noch berühmteres Theater, in welchen die ersten italiänischen Künstler gewirkt, die, den musikalischen Ruhm Italiens in alle Welt hinaustragenden theatralischen Werke ihre erste Aufführung erfahren.

Rossini und Donizetti (wenngleich Letzterer seine Anfangsgründe bei Simon Mayr erlernt) entsprossen der bolognesischen Schule. Padre Mattei, Martini und noch so mancher ehemalige tüchtige Kapellmeister am Franziskaner- oder Barfüßlerkloster in Bologna, waren gestrenge Lehrer und befolgten die bologneser Traditionen, eine glückliche Mischung der reinen Palestrinastils mit den Anfängen der großen neapolitanischen Schule.

Letztere hatte alle ihre großen Komponisten aus dem berühmten neapolitanischen Konservatorium requirirt. Vor Vereinigung der drei existirenden Klosterannexe (1806) in ein einziges Real Collegio di musica waren aus den Zweiglehranstalten Scarlatti, Porpora, Vinci, Durante, Leo, Sala, Pergolesi, Jomelli, Piccini, Fenaroli,

Sacchini, Paesiello, Zingarelli, Cimarosa, Farinelli und Caffarelli hervorgegangen. Sie alle trugen den Ruhm der neapolitanischen Schule in die weite Welt hinaus. Einen sonderbaren Gegensatz zu dieser hochberühmten Anstalt bildete am andern Ende von Italien in Venedig das Institut der orfanelle (Waisenkinder), eine Vereinigung der Annexe der Klöster Ospedale della pietà, Mendicanti, Incurabili und Ospedaletto di S. S. Giovanni e Paolo. Nur Mädchen wurden zu diesem Konservatorium zugelassen. Die berühmtesten Venetianer jener Zeit, Furlanetto, Galuppi, Sacchini und Bertoni waren die Leiter derselben Alle Orchesterinstrumente, selbst Fagott, Horn und Kontrabaß, wurden von Frauen gespielt. Die zwei hauptsächlichsten dieser Institute hörten mit dem Fall der venetianischen Republik auf und bald nachher (1806) wurde das Mailänder Konservatorium gegründet.

Fenaroli und Asioli waren die zwei namhaftesten Persönlichkeiten, mit welchen die Geschichte des Mailänder Konservatoriums verflochten ist. Sie schrieben auch Beide ihre berühmten Musiklehren für diese Anstalt. Bis vor Kurzem waren die Konservatorien convitti — die Zöglinge lebten vollständig in den der Anstalt angewiesenen und zumeist unter geistlicher Oberaufsicht stehenden Klosterräumen. Nicht nur Musikunterricht in allen möglichen Fächern wurde ihnen ertheilt, sondern sie mußten auch, da sie zumeist in zartestem Jugendalter in die Anstalt kamen, einen regelrechten Elementarschul-Kursus durchmachen. Dies hat nun allerdings mit der Neugestaltung des geeinigten italiänischen Königreichs vollends aufgehört. Die Signatur der italiänischen Musikkonservatorien im Allgemeinen war bis vor Kurzem durchgängig dieselbe und von mir weiter oben, in der starren Auseinanderhaltung von grauer Pedanterie und einem echt südlichen Sichgehenlassen, was freie Phantasie anbelangt, näher charakterisirt.

Das Studium der Klassiker war fast durchgängig ausgeschlossen. Die süße reine Melodik der neapolitanischen Schule hatte den von Liszt und Thalberg in Italien eingeführten Virtuosenthum Platz machen müssen. Man war in den Instrumentalklassen nur darauf bedacht, den Schülern eine gewisse Fingerfertigkeit beizubringen — seichte Phantasien über beliebte Modeopern war das Studienmaterial dessen man sich bediente. In den Kompositionsklassen wurde höchst selten einmal ein Quartett, eine Ouverture oder Symphonie, nie

aber Kammermusik mit Klavier geschrieben. Ihr einziges Ideal war die dramatische Musik, — es dem schablonenhaften Wesen ihrer nationalen Kunstgrößen nachzuthun, ihr einziges Bestreben. Überhaupt fing die musikalische Litteratur in diesen Unterrichtsanstalten mit Rossini an und hörte mit Verdi auf. Was dazwischen lag, war Bellini und Donizetti, höchstens einmal auch Mercadante. Zumeist wurde an den Werken des Letzteren herumdemonstrirt, wie man sich zu befleißigen habe, durch feine und reiche Orchesterarbeit die Philosophie — alias Tonmalerei — in der Musik nicht zu vernachlässigen.

Eine Beethoven'sche Partitur verirrte sich selten in den musikalischen Lehrsaal, — sie wäre doch nur ein unwillkommener Gast dort gewesen. Wenn's hoch kam, dann standen die neun Symphonien in abscheulicher italiänischer Ausgabe oben im Archivschrein der Anstalt. Beethoven fehlte, nach Meinung der ungemein in der klassischen Musiklitteratur bewanderten Docenten, die Seele, — er hatte keine großen, gefühlvollen Kantilenen, arbeitete zuviel mit nichtssagenden, unbedeutenden Motiven und war ihnen nicht dramatisch genug. Mit Mozart ging's noch an, bei ihm war doch wenigstens Klarheit, — aber am liebsten war ihnen doch schon Rossini, der sprach doch ihre Sprache und machte es doch schließlich viel besser als sein Vorgänger.

Zu welchen Resultaten eine derartige Erziehungsmethode führen mußte, ist leicht abzusehen, und haben wir bereits dargethan, daß Geschmacklosigkeit und einseitige Beschränktheit die Früchte davon waren. Wo konnte denn unter einer solchen, den musikalischen Kretinismus erzeugenden Treibhausatmosphäre eine gesunde Pflanze gedeihen?

Noch schlimmer war es mit dem Gesangunterricht in den italiänischen Konservatorien bestellt. Während früher alljährlich eine stattliche Anzahl von Sängern und Sängerinnen diese Lehranstalten verließ und stets mit Glück auf den Bühnen zu verwenden war, da sie außer dem Besitz einer schönen Stimme noch etwas Tüchtiges gelernt hatten, — verminderte sich die Zahl der brauchbaren Gesangseleven von Jahr zu Jahr, und das, was einst den Ruhm Italiens ausmachte, seine wackere Sängerschar, verblaßte immer mehr, — der Glanz der altitaliänischen Gesangstradition, welche Jahrhunderte lang unumschränkt das Scepter in der civilisirt-musikalischen Welt führte, war verschwunden! Woran lag das? War allgemeine

Erſchlaffung, Unwiſſenheit in den techniſchen Studien oder Geſchmacksverirrung daran Schuld? Alle drei Faktoren haben jedenfalls ihren Theil dazu beigetragen, dieſes betrübende Reſultat zu erzeugen, dennoch ſtehen wir gerade hier vor einem noch ungelöſten Räthſel! Denn ſchönes Stimmmaterial iſt unter der heutigen italiäniſchen Jugend gerade noch ſo zu finden, wie es Jahrhunderte lang der Fall war; die kräftige Gebirgsluft im Piemonteſenland, die wunderbaren klimatiſchen Verhältniſſe von Toscana und der Romagna erzeugen noch heute kräftige, ſchöne hell timbrirte und geſchmeidige Stimmen, — mag die heutige Lebensweiſe die Entwicklung des Materials auch in etwas beeinträchtigen, ſo kann doch dieſer Umſtand allein nicht zum völligen Verfall der Geſangskunſt führen.

Die Profeſſoren, welche heut zu Tage Geſangunterricht in den italiäniſchen Konſervatorien ertheilen, haben zumeiſt keine Ahnung von Stimmbildung, vom natürlichen Athmungsproceß, von gründlichen Elementarſtudien im Allgemeinen — ihre ganze Weisheit gipfelt in der noch heute graſſirenden Manierirtheit betreffs Interpretation moderner italiäniſcher Opern. Wenn nur hier und dort die Fermate mit Aufbietung aller Lungenkraft recht lange ausgehalten wird, wenn nur die hohen Noten kühn herausgeſchleudert und das tiefe Bruſtregiſter (z. B. bei den Frauen) in ſeiner Zwitterart kraß und roh verwendet werden kann, — dann hat's nichts zu ſagen, wenn die Elementarbegriffe der Geſangskunſt auf den Kopf geſtellt ſind, wenn der guten alten und einzig richtigen italiäniſchen Geſangspädagogik offenbar ins Geſicht geſchlagen wird.

Geſangunterricht wird heute nur noch ſelten gut in Italien ſelbſt ertheilt. Lamperti, Trivulzi, Sangiovanni in Mailand, Panoſka in Florenz, Bianchi in Bologna und einige ſchon bejahrte Neapolitaner ſind die Einzigen, welche das Banner unverfälſchter Geſangskunſt aufrecht zu erhalten bemüht ſind. Sie haben alle Urſache, zu rufen: »Après nous le déluge!«

Um dieſem Unweſen und dem ſchamloſen Konſervatoriumsgetriebe nach Kräften abzuhelfen, wurde im Jahre 1872 eine Kommiſſion, beſtehend aus Verdi, Caſamorata (Direktor des Florentiner Istituto musicale) und Mazzucato (Direktor des Mailänder Konſervatoriums) vom Unterrichtsminiſter zuſammenberufen. Dieſe in Florenz tagende Kommiſſion machte durchgehende Reformpläne, die

jedoch mehr administrativer als künstlerischer Natur waren, daher nicht unmittelbar, sondern erst mittelbar ihre Wirkung ausüben konnten. Eine große unleugbare Wahrheit ist es allerdings, daß in den italiänischen Konservatorien die charakterlose und aller wirklich künstlerischen Principien bare Oberleitung ihren schädlichen Einfluß auf die künstlerische Entwicklung des Instituts ausüben mußte, jedoch die Wurzel schlug tiefer und konnte daher eine radikale Umgestaltung des Lehrwesens nicht gleich eine künstlerische Auferstehung zur Folge haben.

Ein Hauptunfug in den italiänischen Konservatorien war die ausgedehnte Anwendung der maestrini. Kinder, welche durch natürliche Anlagen sich in kurzer Zeit eine gewisse Fertigkeit auf einem oder dem andern Instrumente erworben hatten, wurden zu Lehrmeistern (natürlich nur Hilfslehrern) ihrer gleichalterigen Studiengenossen ernannt. Wie konnte bei Verwendung eines solch' unreifen und sinnlosen Lehrkörpers wirklich sittlicher Ernst in die Sache kommen? Wurde nicht im zartesten Kindesalter den Befähigten damit der Popanz dilettantischer Spielerei eingeimpft?

Diesem Unfug wurde nun also gesteuert, aber es blieb immer noch genug reaktionäre und konservative Hartnäckigkeit von Seiten der älteren Professoren, als daß bislang ein wirklich erheblicher Fortschritt in den musikalischen Lehranstalten Italiens zu konstatiren wäre. Eine Ausnahme davon bildet Mailand; im dortigen Konservatorium ist durch die herkulischen Anstrengungen des verstorbenen Mazzucato, von Bazzini und Andreoli viel zur Aufbesserung der Verhältnisse gethan worden und kann nunmehr Erfolg registrirt werden. Von den drei neuerrichteten Konservatorien in Turin, Rom und Venedig kann bis jetzt nur Gutes berichtet werden. Da die Einrichtung genannter Lehranstalten in unsere Zeit fällt, schwinden mithin die Vorurtheile, die schönen Phrasen von nationaler Kunsttradition, Erbschaft unserer Väter u. s. w. vollkommen. In Turin wirkt Pedrotti, ausgezeichneter Musiker und Mensch, unterstützt von einer zahlreichen Schar gleichgesinnter Professoren, in segensreicher Weise am dortigen Liceo musicale. Auch das venetianische Liceo Benedetto Marcello, unter administrativer Leitung des hochgenialen Grafen Contin (selbst ausgezeichneter Violinist und Komponist) und als dessen technischer Direktor Fortunato Maggi fungirt, — hat

junge, tüchtige Lehrkräfte erworben, welche zumeiſt den modernen Kunſtanſchauungen huldigen.

In Rom wirkt Sgambati, der hochtalentirte Schüler Liſzt's, und Pinelli, ein früherer Schüler Joachim's. Beide ſind Künſtler erſten Ranges und ihren Geſinnungen nach echte Deutſche.

Ein Gleiches muß von dem in Florenz lebenden Buonamici behauptet werden. Derſelbe hat in München ſeine Studien gemacht, iſt ein Schüler Hans v. Bülow's — wie wir ſpäter erſehen werden, iſt ſein Wirken daſelbſt auch ein ſegensreiches.

Das Istituto musicale in Florenz trägt die Signatur ſeines ehrwürdigen Direktors Caſamorata, welcher noch in den Traditionen der alten Schule aufgewachſen, die Principien derſelben wacker in muſikaliſch-praktiſcher, ſo wie theoretiſcher Weiſe würdig vertritt.

Neapel iſt, wie in allen Kunſtoffenbarungen, ſo auch in muſikaliſcher Beziehung unberechenbar. Wie die Stadt ſelbſt ein buntes Kaleidoſkop, ein wirres Durcheinander, ein unruhig auf- und abwogendes Meer repräſentirt, ſo tritt uns dieſes Bild auch in der Kunſtausübung dort entgegen. Hört man am Molo beim Sonnenuntergang vom traulich ſinnenden barcajuolo eine von den nichtsſagenden Melodien, die dennoch einen ſo fremdartig, wohlthuend berührenden Eindruck auf uns machen, ſo ertönt gleich aus dem gegenüberliegenden verfallenen Hauſe eine Beethoven'ſche Sonate (womöglich von den letzten) oder gar ein Liſzt'ſches oder Schumann'ſches Koncert. Bänkelſängerthum und höchſte Kunſtvollendung ſtehen in Neapel dicht bei einander. Die Kluft, welche dazwiſchen liegt, iſt ſchroff — eine Verbindung der beiden Extreme eine Unmöglichlichkeit. Die jüngere neapolitaniſche Pianiſtenſchule iſt die bedeutendſte Italiens; was Technik und Wärme des Vortrags anbelangt, kann ſie ſich mit den berühmteſten Europa's meſſen. Benjamin Ceſi, Palumbo, Rendano, Martucci, ſie ſind Alle Pianiſten erſten Ranges. Heute iſt ihr Repertoire ein unumſchränkt und rein klaſſiſches.

Das Konſervatorium daſelbſt krankte ſtets unter ſeinem Direktorat. Keiner wußte eigentlich ſo recht, was er wollte, welche Richtung er zu vertreten hätte. Von Zingarelli, dem letzten Vertreter der altneapolitaniſchen Schule und Lehrer Vincenzo Bellini's, bis

zu Mercadante — von diesem hinwiederum bis zu Lauro Rossi ein ewiges Schwanken, eine Unselbständigkeit in der Führung des Regimes, die unmöglich gute Früchte tragen konnte. Die Zucht im neapolitanischen Konservatorium war einst lobenswerth — mit unerbittlicher Strenge mußten alle musikalischen Pflichten erfüllt werden — Nichts wurde nachgesehen! Anstatt dessen ist nun in dem einst so festgegliederten Gefüge eine Zuchtlosigkeit eingerissen, welche Stein erweichen, Menschen rasend machen kann. Man kann darauf schwören, wenn irgend ein Unheil mit einer neuen Oper passirt ist, daß deren Komponist der neapolitanischen Schule entstammt. Die Hauptmerkzeichen der neapolitanischen Schulzunft sind gespreizte Anmaßung, unbezähmbare Sucht nach Effekthascherei, dann hinwiederum scheinbare Vertiefung, die jedoch gleich bodenlosester Vernachlässigung Platz macht. Jetzt scheint's jedoch besser werden zu wollen. Nicht vergessen darf endlich der in Genua lebende Pianist Rinaldi werden. Er ist nicht mit Unrecht als der moderne italiänische Chopin bezeichnet worden. Seine Schöpfungen (auch in Deutschland veröffentlicht) sind höchst originell und geistvoll, dabei stets den Gluth und Feuer sprühenden Italiäner verrathend.

Dieses Schwanken betreffs des musikalischen Glaubensbekenntnisses in den eigentlich Ton angeben sollenden Kreisen hatte zur Folge, daß sich in den größern Städten der appeninischen Halbinsel unter den Dilettanten und sonstigen Kunstfreunden kleine Vereinigungen bildeten, um zur Pflege der wahren Kunst ihr Scherflein beizutragen. In Mailand war es der Konsul Emil Struth, in Florenz Mme. Lossow, in Rom der deutsche Botschafter Baron v. Keudell, in Neapel mehrere Patrizierfamilien, in Turin endlich Graf Marmorito (Schwiegersohn Rob. Schumann's), welche zuerst in ihrem eigenen Hause mit Hinzuziehung von guten Künstlern Aufführungen von klassischer Kammermusik vor geladenem Zuhörerkreise veranstalteten. Gleichzeitig damit oder bald nachher zeigen sich die ersten Spuren von musikalischen Gesellschaften (wohlverstanden im modernen Sinn) in Italien. In Mailand entsteht die Società del Quartetto, zuerst unter wechselvoller Führung und ziemlich beschränkter Ausdehnung — eine gleiche Gesellschaft bildet sich in

Turin; Florenz bildet seine Società orchestrale, welche es sich zur Aufgabe stellt, die Meisterwerke klassischer und moderner Instrumentalmusik von einem ausgewählten Orchester und in bunter Reihe zu Gehör zu bringen, Rom und Turin seine Società orchestrale popolare, und überall flackert das Flämmchen klassischer Kunstbegeisterung. Natürlich waren diese musikalischen Aufführungen zuerst fast einzig und allein ein Privilegium der „oberen Zehntausend", und nur hier und da wurde ein besonders bevorzugter Kunstjünger in dem auserwählten Kreise zugelassen.

Nach und nach jedoch und mit der Vermögensvergrößerung der einzelnen Gesellschaften breitete sich deren Einfluß immer mehr und mehr aus. Durch finanzielle Vortheile, verschiedene glückliche, künstlerische Kombinationen und zumeist jedoch durch die größere Ausdehnung seiner Fremdenkolonie, in welcher das kunstsinnige Element außergewöhnlich stark vertreten war, nahm Mailand und die dortige Società del Quartetto bald den ersten Platz unter all' derartigen Institutionen ein.

Aus der schlichten Quartettgruppe wurde bald ein Orchesterverein, dem die vorzüglichen Kräfte des Scalaorchesters stets zur Verfügung standen, man konnte Konkurrenzpreise für Sonaten, Quartette, Ouverturen und Symphonien ausschreiben und — last not least — durch reiche Mitgliederzahl und deren Kontribution war man in den Stand gesetzt, die berühmtesten Instrumental- und Vokalkünstler des Auslandes sich zu den Vereinskoncerten kommen zu lassen. Eine stattliche Reihe von auserwählten Namen, unter denen ich nur Rubinstein, Bülow, Saint Saëns, Joachim, Wilhelmj, Piatti, Essipoff. Florentiner Quartett erwähne, ist durch die Mailänder Società del Quartetto in Italien eingeführt worden. Einen nicht fortzuleugnenden großen Einfluß für das musikalische Leben hatte Hans v. Bülow's wenn auch nur kurze Dirigententhätigkeit an diesem Verein. Er führte zum erstenmal Beethoven's Symphonien in würdiger Weise auf, so wie er auch dessen und der anderen Klassiker Kammermusik in Italien Eingang verschaffte. Alle modernen italiänischen Dirigenten, welche ungefähr sich über das Niveau des Althergebrachten erheben können, haben es Bülow abgeguckt.

Dieser große Musiker wurde in Mailand la bibliotcca ambulante (die wandernde Bibliothek) genannt, dermaßen verblüffte die guten Mailänder sein staunenerregendes Gedächtniß. Nach ihm wirkten als Kapellmeister an dieser Gesellschaft Terziani, Faccio und Schreiber dieses. Unter diesem Direktorium wurden fast alle bedeutenden Werke der Klassiker, Romantiker und Modernen zu Gehör gebracht. Außer den Klassikern ist von Schumann bis Brahms und Goldmark kein einziger bedeutender neuerer Komponist, welcher nicht in den Programmen dieser Konzerte würdig vertreten wäre. Sogar Nibelungenfragmente, der Tod Siegfrieds und der Walkürenritt, so wie das Vorspiel zu Tristan und Isolde kamen daselbst jüngst mit größtem Beifall und Dacaporuf zur Aufführung. Allerdings entsinne ich mich jenes denkwürdigen Konzerts im altehrwürdigen Konservatoriumssaale, in welchem das Vorspiel zu den Meistersingern zu tumultuarischen Scenen und zu sehr prononcirten Rufen: »Evviva l'arte italiana, morte alla musica d'avvenire«, Anlaß gab. Außer diesen großen Symphoniekonzerten der Società del Quartetto ist in jüngster Zeit noch Andreoli's Concerto popolare und das vom Scalaorchester ausgehende Populärkonzert in den Scalaräumen (meist leicht gewogenen Inhalts und mit ostentativer Hervorhebung: zur Pflege nationaler Kunst) gekommen.

Andreoli, selbst tüchtiger Pianist und Musiker, sucht in cyklischen Konzerten seinem Publikum schnellstens das Neueste an Kammermusik zu bieten. Ihm verdanken die Mailänder die Bekanntschaft mit den Quartetten und Quintetten von Brahms, Rheinberger, Sgambati u. s. w. Mit seinen Orchesterkonzerten hat er bei Weitem weniger Glück.

Diese Institutionen blieben nicht ohne Nachahmung. In fast allen größeren italiänischen Städten bildeten sich plötzlich Orchestervereine mit gleichen Principien und Absichten wie die der Mailänder.

Turin hat seine berühmten concerti popolari unter der vorzüglichen Leitung Pedrotti's, welche gelegentlich des musikalischen Wettkampfes zur internationalen Pariser Ausstellung den Sieg über alle anderen dabei betheiligten Orchester davontrugen. Die Programme sind gut gewählt und meist volksthümlich gehalten. Auch hier ist

eine nicht unbedeutende reaktionäre Partei vorhanden, welche lediglich italiäniſche Unterhaltungsmuſik auf den Programmen dieſer Koncerte ſehen will, und vor gar nicht langer Zeit waren wir Zeuge einer national-künſtleriſchen Demonſtration gegen Deutſchland bei Gelegenheit der wirklich tadelloſen und perfekten Ausführung von Schumann's Manfredouverture. Uns kam da die bibliſche Phraſe von den Perlen und den Säuen in den Sinn. Der Sieg blieb jedoch auf deutſcher Seite, denn die herrliche Ouverture wurde wiederholt.

Eine zwar im Stillen und ohne Zuthat von Reklame erblühende, dennoch aber die herrlichſten Früchte treibende Geſellſchaft iſt die Società del Quartetto in Turin. Unter Vorſitz von Graf Marmorito und dem hochbegabten und intelligenten Grafen Franchi-Verney zwar mit beſchränkten finanziellen Mitteln, aber deſto größeren künſtleriſchen Erfolgen, bringt dieſelbe, ohne nach Herkunft und Paß zu fragen, Alles nur einigermaßen Bedeutende der modernen Kammermuſiklitteratur. Ich glaube, daß im Vergleich und in Hinſicht darauf, daß die Kammermuſikpflege in Italien immerhin einer exotiſchen Pflanze zu vergleichen iſt, die Programme der Turiner Geſellſchaft einzig in der Welt daſtehen. Die Ausführung geſchieht meiſt in ſtilvoller Weiſe durch die berühmten Mitglieder des dortigen Regio-Orcheſters Ferni (Violine), Caſella (Violoncell) und Genoſſen. — Gleiche Ziele verfolgten die ihrer Zeit ſehr in Mode gekommenen Florentiner Trioſoiréen, mit Bülow an der Spitze und dem Leiter der berühmten Florentiner Orcheſterkoncerte Jeſte Sbolci, einem edlen Künſtler, als Violoncelliſten, ferner die in Neapel im Circolo Cesi und ſonſtigen kleineren Künſtlervereinigungen ſtatthabenden Koncerte. Martucci iſt ein Komponiſt von großem Talent, ſeine Formgewandtheit und ſein großer Stil, verbunden mit packender Originalität, machen den jungen neapolitaniſchen maestro zu einem der erſten Kammermuſikkomponiſten ſeines Landes. Sein Klavierquintett wurde von der Società del Quartetto in Mailand preisgekrönt.

Einen eben ſo gediegenen, vielleicht noch ſchärfer, individuell ausgeprägten Komponiſten finden wir in Sgambati, dem um das Muſikleben Roms hochverdienten, leider nur wenig produktiven

Künstler. Seine zwei Klavierquintette und sein Klavierkoncert sind Meisterwerke in ihrer Art. Dieselben sind bei Schott erschienen. Sgambati und Pinelli haben mit Aufnahme ihrer klassischen Soiréen namentlich der Fremdenkolonie Roms einen großen Dienst erwiesen. Einen nicht unwesentlichen Antheil an der Geschmacksläuterung betreffs musikalischer Kunst in der ewigen Stadt können sie sich zuschreiben. Denn Rom war und ist noch immer in seinen Hauptadern musikalisch verwildert, die hysterischen Mißgeburten eines Tosti und Rotoli bilden noch immer die ungesunde Kost der Römer, wenngleich wir später sehen werden, daß mit Institution von zwei großen Gesangvereinen sich das musikalische Leben in der päpstlichen Stadt erheblich gehoben hat. Nicht unerwähnt wollen wir endlich Bazzini lassen, welcher durch seine Quartette, seine Programmmusik-Ouverturen (Saul, Re Lear, Francesca da Rimini), so wie durch seine Kantaten sich einen guten Namen auch außerhalb seines Landes erworben.

In den nicht genannten Städten entstehen hier und da kleinere Orchestervereine mit gutem Streben, wenn auch meist die künstlerischen so wie finanziellen Mittel sehr beschränkt sind, und daher sich diese Vereine beim besten Willen nicht zu kühnen Thaten aufschwingen können. In Bologna z. B., welches heute nur noch einen schwachen Abglanz von einstiger musikalischer Herrschaft wahrt, hat sich jüngst ein Orchesterverein konstituirt, welcher unter Leitung des dortigen Konservatoriumsprofessor Busi schon recht erfreuliche Resultate erzielt hat. Ein Gleiches ist von den sicilianischen Städten Palermo und Catania zu berichten, wenngleich von Klassicität hinsichtlich der Wahl der Programmnummern nicht viel die Rede sein kann.

Einen wirklich unglaublichen Umschwung nahmen die modernen musikalischen Verhältnisse mit Gründung von Gesangvereinen. Dem Schreiber dieses war das Glück beschieden den ersten wirklichen Gesangverein auf solidester Basis in Mailand, und Italien überhaupt, zu begründen. Die Devise desselben: Res severa, magnum gaudium, kennzeichnet die zu verfolgenden Ziele. Ursprünglich als Zweigverein der Società del Quartetto, und daher Società del Quartetto corale genannt, wurde er jedoch bald vollends unabhängig

und konnte dieſer Geſangverein die erfreuliche Thatſache regiſtriren, daß in unmittelbarer Folge ſeiner Gründung in Mailand ſelbſt, ſo wie in den Nachbarſtädten derartige Vereine wie Pilze aus der Erde ſchoſſen. Meiſt friſteten ſie jedoch ein kümmerliches Leben oder ſanken ſchnell auf den — wohlbemerkt *italiäniſchen* — Liedertafelton herab.

Die Chormuſik wurde in Italien theils abſichtslos, theils individuell und national begründet, nie ernſtlich gepflegt. Ihr klägliches Ende fand ſie in den *einſtimmigen* Theaterchören von Donizetti und Bellini, von Petrella und Verdi. Sie flüchtete ſich daher vom Theater in die Kirche, ohne jedoch vorher Buße gethan zu haben. So kontraſtirte dieſe etwas hoch aufgeſchürzte Muſentochter mit dem würdigen Ernſt des Gotteshauſes. Theils in Einzeln-, theils in Chorgeſängen ertönten bei den erhebendſten rituellen Funktionen die gewöhnlichſten Gaſſenhauer, zum Agnus Dei wurde irgend ein lascives Liebesduett herausgeputzt und zugeſtutzt und zum Dies irae that's auch ein donnerndes, volltönendes Opernfinale. Von den Soliſten wurden alle Theaterungezogenheiten, alle unmuſikaliſchen Kunſtgriffe, den großen Haufen zu ködern, in die Kirche verpflanzt — und dort niſteten ſich dieſe weltlichen Unarten ein, behaglich daſelbſt ihr Leben friſtend.

Aber nicht der vokale Theil der Kirchenmuſik allein war von dieſer Peſt inficirt, in weit größerem und verwerflicherem Maße war es noch der inſtrumentale. Die Kunſt eines Frescobaldi war völlig in Vergeſſenheit gerathen, bei Graduale und Offertorien ließen dieſe unwürdigen muſikaliſchen Handlanger gar Offenbach'ſche und Lecocq'ſche Weiſen auf der Königin der Inſtrumente ertönen!

Das Haarſträubendſte in dieſer Beziehung iſt mir in den Kirchen von Venedig und Neapel paſſirt. Wenn dieſer Unfug bis zu einem kleinen Grade kulturhiſtoriſch und muſikaliſch erklärt werden kann, wenn die jeder muſikaliſchen Bildung und Idealität baren Organiſten noch einen Schimmer von Entſchuldigung für ſich in Anſpruch nehmen können, ſo bleibt doch immerhin und zwar ſehr zu verwundern, daß von den vielen ſonſt hochgebildeten Italiänern, welche im Gotteshauſe eine Stunde hehrſter Erbauung ſuchten, *nie*

und in keiner Weise gegen ein solch schamloses Treiben Protest erhoben wurde. Selbst die doch mit dabei ins Spiel kommende Geistlichkeit besaß nicht ästhetische Bildung und Taktgefühl genug, sich wider den Frevel ihrer Untergebenen auszusprechen. In dieser Weise dauerte es Jahrzehnte hindurch!

Einige kleine Ausnahmen in Florenz (Maglione), in Bologna (Gaspari) oder Rom (Baini) bestätigen leider nur all' zu sehr diese Regel. Diese wehrlosen edlen Streiter, welchen das Palestrinaideal in hehrster Reine vorschwebte, konnten gegen die pöbelhafte Übermacht nicht ankämpfen. Der Italiäner will sich überall amüsiren, und da ist ihm selbst in der Kirche Messer Palestrina, Lotti und Orlando di Lasso, ja sogar die späteren freundlicheren Meister der neapolitanischen Schule viel zu langweilig. Was kümmert's ihn, daß all' diese, so lange es wahre und echte Kunst giebt, nie verschwindenden Produkte in hehrster Reine erstrahlen und für alle Zeiten mustergiltig sind? Er zieht die banalen Theaterphrasen mit ihrer übersprudelnden Süßlichkeit einer würdigen Kirchenmusik vor. Rossini's Stabat und Verdi's Requiem sind höchst gelungene, inspirirte Tonschöpfungen, machen aber keinen Anspruch darauf, die Schwelle des Gotteshauses zu betreten. Es sind einfach musikalische Illustrationen im feinsten Stile zu den großen Tragödien des Golgatha und den Schauern des jüngsten Gerichts. Einige Kapellmeister mit gutem Willen, vermeintlicher Kompositionsbegabung und fast kindlicher Naivetät, was Besitz der technischen Errungenschaften der großen Musikepochen anbelangt, strebten eine Besserung der Verhältnisse an, sie komponirten zu den hohen Kirchenfesten die zum Ritualgebrauch nöthige Musik! Nun! da kam man denn vom Regen in die Traufe!

Aus lauter Furcht, nicht gelehrt genug zu erscheinen, ohne jedoch nur irgendwie fest im Sattel mit dem dazu gehörigen Handwerk zu sitzen, komponirten sie vier- bis achtstimmige Fugen, welche als das Monströseste bezeichnet werden müssen, was die Musiklitteratur aufzuweisen hat. Meist spielten die ehrenwerthen Herren Domkapellmeister mit der davon ganz sonderlich erbauten Gemeinde Komödie. Sie fingen ganz regelrecht einen fugirten Satz an, nachdem alle vier

Stimmen eingetreten waren, lenkten sie jedoch mit vielem Behagen in das breite Fahrwasser banaler italiänischer Phrase ein — dies Spiel wiederholte sich so und so oft, und das Ganze wurde dann fuga obbligata a quattro parti in istile severo genannt!! Probatum est!!

Nicht unerwähnt wollen wir lassen, daß der Verein zur Hebung italiänischer Kirchenmusik, welcher sich erst kürzlich konstituirt und in diesem Jahr in Mailand tagte, seinem Unmuth über die elenden Verhältnisse in einer Flugschrift Luft machte.

Zu Ehren dieser Wanderversammlung wurde nämlich im Mailänder Dom vom derzeitigen Kapellmeister eine Messe komponirt und aufgeführt, welche das Haarsträubendste an Ignoranz und Geschmacklosigkeit ist, was man sich nur vorstellen kann. Hoffen wir, daß die von kompetentester Seite ausgegangenen Ermahnungen und Zurechtweisungen auf fruchtbaren Boden gefallen.

Daß daher von einer Pflege guter Chormusik bis zur Gründung von Privatgesangvereinen nicht im Entferntesten die Rede sein konnte, liegt klar auf der Hand.

Die Società del quartetto corale konnte jedoch in der kurzen Zeit ihres Bestehens viel und Ehrenvolles leisten. Man fing mit leichten Chören von Mendelssohn, Beethoven, Schumann, Schubert u. s. w. an, brachte viel Fragmente aus den alten Neapolitanern von Scarlatti bis Pergolese, bis man sich dann an die Aufführung von großen Oratorien und Kantaten (z. B. Mendelssohn's Paulus und Elias, Schumann's Faust, Bach's Magnificat, Pergolese's Stabat mater, Fragmenten aus Kiel's, Brahms' Requiem, Bruch's, Raff's u. A. Chorwerken, meist mit Orchesterbegleitung) wagen konnte. Jetzt steht dieser Verein auf einer Stufe der Kunstvollendung, wie sie wenige derartige Vereine aufweisen können. — Ein anderer Verein ähnlicher Art, der sich nachdem in Mailand konstituirte (Società corale), der aber mehr national-moderne (?) Zwecke verfolgt, ist auch im Aufblühen begriffen. Größere Oratorienaufführungen hat er noch nicht gehabt. Außer Mailand ist namentlich in Rom viel zur Pflege von Chor- und Oratorienmusik gethan worden. Zwei mächtige, von der Aristokratie unterstützte Vereine,

von denen sich der eine (Società filarmonica — Dirigent Terziani) der königlichen, der andere (Società musicale romana — Dirigent Mustafà) der päpstlichen Gunst erfreut, leisten höchst Lobenswerthes.

In ihren Koncerten wurden nach dem Vorgange Mailands die Oratorien Messias, Elias, Paulus, ferner die Opern Vestalin, Fernando Cortez (Spontini) und Mireille (Gounod) zur erfolgreichen Darstellung gebracht. In Florenz hat Buonamici eine Società Cherubini gegründet, welche sich größtentheils die Pflege dieses großen Florentiner Komponisten angelegen sein läßt, sonst aber auch unter seiner genialen Leitung meist deutsche kleinere und größere Chorwerke zur Aufführung bringt. Eine sehr gelungene, die höchsten Ansprüche befriedigende Aufführung von Cherubini's Cmoll-Requiem hatte bei Gelegenheit der dem Komponisten im italiänischen Künstler- und Dichterpantheon, der Chiesa della Santa Croce, gesetzten Denkmals stattgefunden. Auch Turin nimmt sich die Pflege meist älterer italiänischer Kirchenmusik im a capella-Stil zu Herzen. Der Gründer der Turiner Società corale war Stefano Tempia, ein verdienstvoller Musiker und Kritiker. Nach seinem vor einigen Jahren erfolgten Tode wurde die Leitung dieses kleinen Vereins Giulio Roberti aus Florenz, der sich auch mancherlei Verdienst um die Einführung von Chormusik in Italien erworben, übertragen. Auch diese Koncerte, mit meist klassischem Programm, erfreuen sich regen Zuspruchs von Seiten der Kunstfreunde.

In Venedig, Bologna und Neapel werden zwar auch nunmehr Anstrengungen zur Einführung, resp. Hebung des klassischen Chorgesangs gemacht, bisher jedoch sind diese Versuche noch nicht aus dem Rahmen von Konservatoriumsübungen herausgetreten, können somit eine öffentliche Kritik nicht erfahren. Selbst in Palermo hat der in so mancher Hinsicht verdienstliche und ernst strebende Konservatoriumsdirektor Platania in kleinerem Kreise und mit Schülern seiner Anstalt Fragmente aus klassischen Oratorien aufgeführt. Neuerdings gelangen auch gute Nachrichten von der Insel Sardinien. In Cagliari hat der noch junge Opernkomponist Canepa, welcher zu schönen Hoffnungen berechtigt, ein Konservatorium er-

richtet, und will ſich namentlich die Pflege klaſſiſchen Chorgeſangs angelegen ſein laſſen.

In Mailand und in einigen anderen Städten haben ſich ſeit nicht langer Zeit Arbeiter-Geſangvereine (Scuole popolari di canto corale) gebildet, deren Mitglieder jedoch zumeiſt zu Choriſten für die größeren Theater ausgebildet werden. Ein wirklicher italiäniſcher Volksgeſang (als Chormuſik) exiſtirt nicht, da ihm jegliche Litteratur mangelt und er gegebenen Falls ſeinen Bedarf aus den Modeopern decken muß.

Einige Komponiſten haben ſich bemüht, populäre ſo wie idealere Chormuſik zu ſchreiben, bisher ohne Erfolg.

Wie wir bereits darzulegen verſucht, trägt das Gebahren der muſikaliſchen Kritik in Italien einen nicht unweſentlichen Theil der Schuld an der Verwilderung dortiger Zuſtände. Manch' ernſte und wohlmeinende Stimme verhallte wie jene des Predigers in der Wüſte, und diejenigen Vertreter des muſikaliſchen Forum, welche Einfluß auf das größere Publikum haben konnten, waren meiſt Schwätzer im ärgſten Sinne des Worts. Um ſo manches ſchale Gericht von Linſen wurde da die Erſtgeburt verkauft, war der Komponiſt A. heute ein Gott, ſo mußte er nothgedrungener Weiſe morgen ein Teufel ſein. In keiner Art öffentlicher Kundgebung tritt der ſonſt ja ſympathiſche italiäniſche, leicht entzündliche Enthuſiasmus verwerflicher und ekelhafter hervor, als in der muſikaliſchen Kritik. Ein wackerer Kämpe für dieſelbe war der verſtorbene Mailänder Konſervatoriumsdirektor Alberto Mazzucato, und jetzt iſt wohl der würdigſte und vorurtheilsloſeſte Vertreter derſelben der Graf Franchi-Verney (unter dem Pſeudonym Ippolito Valetta) in Turin. In Beiden finden wir gründliche muſikaliſche Gelehrſamkeit vereint mit genaueſter Sachkenntniß der zu beſprechenden Art der Kompoſition — und ein im Klaſſicismus aller Nationen geläutertes reines Herz und vorurtheilsloſes Gemüth. — Getheilt finden wir dieſe Gaben bei Filippo Filippi, dem auch außer Italien rühmlichſt bekannten Mailänder Kritiker, Biaggi in Florenz und d'Arcais in Rom, welche alle drei die Kunſt ihrer Städte würdig zu vertreten ſuchen. Filippi's beſonderes Verdienſt iſt der uner-

schrockene Muth, mit welchem er stets für die klassische und neudeutsche Richtung in die Schranken trat, wenn auch in seinen Beweisführungen oft die Spreu vom Weizen nicht zu unterscheiden war.

Das, was jedoch das Hauptübel des kritischen Unwesens ausmacht, ist nun jedenfalls das vorherrschende Kliquenwesen unter den musikalischen Recensenten. Wo keine getheilten Meinungen hinsichtlich Besprechung von Kunstangelegenheiten auftreten, muß die Kunst verkommen, die zart aufsprossende Blüthe muß jämmerlich verkümmern. Ist nun noch damit der unselige Umstand verknüpft, daß nur ein Einziger in einer größeren Stadt wirklich tiefere musikalische Kenntnisse besitzt und der andere unwissende Theil der Presse es dem Ober-Padischah in Allem nachthut, resp. nachthun muß, — aus lauter Furcht, sich irgend eine Blöße zu geben, dann kann man sich ungefähr vorstellen, zu welch' traurigen Folgen derartige Zustände führen müssen. Die musikalische Kritik in den bedeutendsten politischen Zeitungen Mailands, Florenz', Roms und Neapels ruht in Händen von sonst ganz ehrbaren Litteraten, welche aber keine Ahnung von Musik haben.

Daher scharen sie sich z. B. in Mailand um Filippi, in Rom um d'Arcais, in Florenz um Biaggi — diesen Oberpriestern der öffentlichen Meinung mechanisch Alles nachzusprechen. Da diese Herren aber sehr, sehr oft irren, ist es leicht erklärlich, daß alle ihre groben Irrthümer in optima forma so und so oft wiederholt werden.

Man bemüht sich jetzt, diese Zustände zum Besseren zu führen, ob mit Erfolg, kann erst die Zukunft lehren. Schließlich sei noch auf einen Mißbrauch hingewiesen, wo es doch endlich an der Zeit wäre, an Abschaffung desselben zu denken.

Paris und Brüssel haben ihren grand prix de Rome für die Musiker, Berlin seine Meyerbeerstiftung zu eben demselben Zwecke. Diese Stiftungen wurden zumeist zu einer Zeit begründet, als die italiänische Kunst in höchster Blüthe war. Bei Meyerbeer war es, fast möchte ich sagen ein Akt der Pietät gegen Italien und hinsichtlich seines eigenen Bildungsganges, welcher ihn dazu bestimmte,

eine derartige, wenigstens finanziell segensreiche Stiftung ins Leben zu rufen.

Eine andere, viel wichtigere Frage hingegen ist es, ob es noch immer an der Zeit sei und dem musikalischen Studium ersprießlich, junge Künstler nach den italiänischen Landen zu schicken?

Denn man schickt doch den deutschen Musiker zu dem Zwecke nach Italien, daß er die dortigen Kunstzustände kennen lerne, und können diese wirklich irgend welchen höheren Einfluß auf einen modernen Musiker haben? Nein, und abermals nein!

Außerdem daß durch die sich immer mehr und mehr ausbreitende Konkurrenz unter den Künsten, namentlich die Musik so international und kosmopolitisch geworden ist, daß Alles irgend wie bemerkenswerth Neuerscheinende schnellstens überall, wo rege Kunstpflege herrscht, aufgeführt wird, kann man sich doch nach all' dem Vorhergesagten einen ungefähren Begriff von der Stufe, auf der das heutige Italien in musikalischer Beziehung steht, machen, um zu begreifen, daß der zu empfangende Eindruck für den eben aus der Schule entlassenen, das Hirn mit Idealen vollgepfropften Kunstjünger eher ein abstoßender als ein anziehender ist.

Bleiben dem Maler, dem Bildhauer, dem Architekten die ewig unvergänglichen Denkmale der schönsten Kunstepochen, um an ihnen zu studiren, um die eigene Individualität an ihnen zu erstählen — muß der bildende Künstler unumgänglich zur Erwerbung einer klassischen Kunstanschauung nach Rom, nach Florenz, nach Venedig, nach Neapel gehen, so ist für den Musiker diese Reise vom *rein künstlerischen* Standpunkt aus ein überflüssiger Luxus.

Palestrina's Werke, neben denen der großen Meister der venetianischen, römischen und neapolitanischen Schule, sind heut zu Tage in so handlichen, wohlfeilen Ausgaben verbreitet, daß eine Reise nach Italien, behufs eingehendsten Studiums dieser Autoren, füglich erspart bleiben kann.

Überdies würde den modernen, immer weniger mit der alten Schreibweise vertrauten Kunstjüngern die schweinslederne, unhandliche Bibliothek im päpstlichen Archiv der sixtinischen Kapelle sehr

unbequem werden — der daraus für sie zu ersprießende Nutzen sehr in Frage zu stellen sein.

Also, entweder man sagt offen und ehrlich zu den Aspiranten der Reise ins gelobte Land der Kunst: „Ihr seid hübsch fleißig gewesen und dafür könnt Ihr eine Vergnügungsreise nach Italien machen!“ oder aber man verwendet die nicht unerhebliche Summe zu besseren, der Kunst und deren wahrer Pflege ersprießlicheren Zwecken! Als Kuriosum verdiene hier Erwähnung, daß die Verlegerin Giovannina Lucca in Mailand, welche das internationale musikalische Element in Italien vertritt, vor einigen Jahren einen Preis stiftete, welcher jungen begabten italiänischen Komponisten die Reise nach Deutschland ermöglichen sollte, um daselbst ihre Studien zu vollenden.

Endlich in wenigen Worten ein kurzes Resumé! Wie steht's mit der Begabung und dem Streben der heutigen Italiäner? Kann man etwas Erhebliches von ihnen erwarten? Ist der künstlerische Ernst, dessen sie sich jetzt fast ausnahmslos bestreben, ihnen in Fleisch und Blut übergegangen und könnte nicht zu Befürchtungen über einen etwaigen plötzlichen Rückschritt Anlaß geben? Wie ist es überhaupt mit der musikalischen Zukunft Italiens bestellt?

Viel Fragen auf einmal, der größte Theil derselben jedoch ist schon durch Vorhergesagtes beantwortet.

Wir glauben entschieden, daß mit der immer mehr und ernstlich fortschreitenden Befestigung des geeinigten Königreichs, mit den immer mehr und ostentativ auf die Einheit hinarbeitenden allgemeinen Weltanschauungs- und socialen Principien, mit dem völligen Schwinden des noch jetzt ziemlich viel vorhandenen Sauerteigs in Gestalt von hypokritisch-konservativer Kunstanschauung eine neue Ära italiänischer Musik erblühen muß, erblühen wird.

Die Zeit- und Streitfragen sind in unsern Tagen, namentlich in Bezug auf die Künste, viel zu ernst, als daß mit ihnen eitel Spielwerk getrieben werden könnte. Die Prärogative der Italiäner, die schöne, sangbare melodische Phrase, wird ihnen allerdings stets über Alles gehen, denn dermaßen könnten sie nie ihre nationalmusikalische Individualität verleugnen, der schönen, durchsichtigen

Klangwirkung Valet zu ſagen. Blicken wir daher mit Zuverſicht in die Zukunft, verfolgen wir mit Intereſſe den in ſeinen Entwicklungsſtadien höchſt merkwürdigen und eigenthümlichen Metamorphoſenproceß und reichen wir unſern Brüdern freundſchaftlichſt die Hand, ihnen ſtarke Stütze auf ihrem beſchwerlichen Pfade bietend.

In unſerer Zeit liegt das einzige, wahre Heil der muſikaliſchen Kunſt im Internationalen, — von den zum civiliſirten Konnex zugelaſſenen Völkern muß jedes ſein Scherflein beitragen, der Blume zum friſchen Aufblühen zu verhelfen.

Die Amalgamiſirung darf aber nicht äußerlich ſein, ſondern der Geiſt der Nationen muß ſich in den Kunſtſchöpfungen in idealer, tief innerlicher Weiſe geltend machen.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Sammlung musikalischer Vorträge.

Herausgegeben von

Paul Graf Waldersee.

Erschienen sind:

Serie I.

Nr. 1. **Über Johann Sebastian Bach.** Von Philipp Spitta.
" 2. **R. Wagner's Siegfried.** Von Hans von Wolzogen.
" 3. **Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann.** Von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. **Robert Schumann und seine Faustscenen.** Von Selmar Bagge.
" 5. **Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes.** Von August Reißmann.
" 6. **Wolfgang Mozart.** Von Emil Naumann.
" 7. **Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's.** Von Paul Graf Waldersee.
" 8. **Mattheson u. seine Verdienste um die deutsche Tonkunst.** Von C. Meinardus.
" 9. **Friedrich Chopin's Leben und Werke.** Von A. Niggli.
" 10. **Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts.** Von W. J. von Wasielewski.
" 11. **Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik.** Von Jul. Alsleben.
" 12. **Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine.** Von H. Kretzschmar.

Serie II.

" 13. **Robert Schumann's Manfred.** Von Paul Graf Waldersee.
" 14. **Fr. Chopin's Individualität.** Von Franz Liszt. Frei ins Deutsche übertragen von La Mara.
" 15. **Franz Schubert's Leben und Werke.** Von A. Niggli.
" 16. **Öffentliche Musikpflege in Nordamerika.** Von Max Goldstein.
" 17. **Giovanni Battista Pergolese.** Von H. M. Schletterer.
" 18. **Goethe's Verhältnis zur Musik.** Von W. J. von Wasielewski.
" 19. **Die geschichtliche Entwickelung der Sonate.** Von S. Bagge.
" 20. **Peter Cornelius.** Von Hermann Kretzschmar.
" 21/22. **Faustina Bordoni-Hasse.** Von A. Niggli.
" 23/24. **Johannes Brahms.** Von H. Deiters.
" 25. **Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien.** Von Martin Roeder.

Velinpapier, mit künstlerischem Bücherschmuck. — Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne Heft. — Renaissance-Einbanddecken als Sammelmappen à 1 ℳ.

Kompositionen von Martin Röder.

		ℳ	₰
Op. 3.	**Fünf Gesänge** für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte Nr. 1. **Die Orgel.** Noch einmal spielt die Orgel. — 2. **Nachts.** Dem stillen Hause blick' ich zu. — 3. Und wüßten's die Blumen, die kleinen. — 4. **Hans und Grete.** Guckst du mir denn immer nach. — 5. **Die Nonne.** Im stillen Klostergarten.	2	50
Op. 6.	**Drei Chöre** für Frauenstimmen mit Pianoforte- oder Orgelbegleitung Nr. 1. Traumbild. — 2. Frühlingswanderung. — 3. Hochzeitshymne.	4	
Op. 11.	**Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte Nr. 2. Hör' ich das Liedchen klingen, — 2. Das ist ein Flöten und Geigen. — 3. Am leuchtenden Sommermorgen. — 4. **Schlummerlied.** Schlafe, schlafe, liebes Kind! — 5. **Meerenstille.** Tiefe Stille herrsche im Wasser. — 6. **Er kehrt zurück.** Gar freudig schlägt nun mir das Herz.	3	—
Op. 12.	**Sieben Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.		
	Nr. 1. „Ave Maria" für Tenor oder Sopran . . . . . — 75 " 2. „Orkadal". Ballade für Mezzosopran oder Bariton — 75 " 3. „Nachtgesang" für Tenor oder Sopran . . . . . 1 — " 4. „Mein Herz ist wie die dunkle Nacht" f. Ten. od. Sopr. — 50		
	Nr. 5. „Weil' auf mir, du dunkles Auge" für Tenor oder Sopran . . . . . — 50 " 6. „Frühling" für Mezzosopran oder Bariton . . . 1 25 " 7. „Wiegenlied" für Mezzosopran oder Bariton . . 1 —		
Op. 14.	**Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. Emoll	12	—
Op. 15.	**Bunte Blätter.** Sechs leichte Klavierstücke für die Jugend	2	50
Op. 19.	**Aus den Abruzzen.** Charakterstücke für das Pianoforte zu vier Händen Heft I. ℳ 4. —, Heft II.	3	50

Digitized by Google

Sammlung
Musikalischer Vorträge.

Nr. 26/27.

Josefine Lang.

(Lebensskizze.)

Von

H. A. Köstlin.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1881.

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

Josephine Lang

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Josefine Lama.

G. A. Göbler.

Digitized by Google

Josefine Lang.

(Lebensabriß.)

Von

H. A. Köstlin,

Friedrichshafen a/B.

Alle Rechte vorbehalten.

26 u. 27.

Josefine Lang.

(Lebensabriß.)

Von

H. A. Köstlin.
(Friedrichshafen am Bodensee.)

Nur ein schlichtes Lebensbild der verewigten Künstlerin wollen diese anspruchslosen Blätter dem engeren und weiteren Kreise der Freunde und Verehrer ihrer Lieder darbieten. Eine ästhetische Würdigung der letzteren wird man von dem Sohne billiger Weise nicht fordern dürfen. Es wenden sich diese Blätter ja auch in erster Linie an diejenigen, welche die Lieder von Josefine Lang schon seit Jahren kennen gelernt und lieb gewonnen haben, einer kritischen Beurtheilung derselben gar nicht bedürfen, wohl aber mit herzlicher Theilnahme den dornenreichen Lebensweg verfolgen, welchem die edle Künstlerin ihre edelsten Blüthen abgerungen hat. Darin, daß in Josefine Lang die Künstlerin auf's Ergreifendste geeint ist mit der aufopfernden Mutter und musterhaften Dulderin, daß dieser Lebensgang so recht die verklärende und unverwüstliche Kraft des musikalischen Genius darthut und beweist, wie wenig die künstlerische Begabung die tiefste Frömmigkeit und zarteste Weiblichkeit ausschließt,

wie vielmehr der Genius die beſten Eingebungen empfängt von einem durch die Schule der Leiden geadelten und durch und durch geläuterten Herzen — darin dürfte die Berechtigung liegen, dieſe Skizze einem weiteren Kreiſe zugänglich zu machen. Sie war urſprünglich nur für den nächſten Kreis der Familie beſtimmt; dem liebenswürdigen Entgegenkommen des hochverehrten Herausgebers dieſer verdienſtvollen Sammlung gegenüber glaubte der Verfaſſer alle Bedenken aufgeben zu müſſen, welche die Pietät ihm nahe legen wollte. Denn die Künſtlerin gehört der Welt, ſo gerne auch die Kinder das Bild der Mutter in der engen Umfriedigung des Familienheiligthums hätten feſthalten mögen. Sollte die urſprüngliche Beſtimmung ſich noch darin verrathen, daß vielleicht des für Fernerſtehende weniger intereſſanten Details doch zu viel eingewoben wäre, ſo möge man dies dem Verfaſſer freundlich zurecht legen, der die Schwierigkeiten wohl empfunden hat, welche die Bearbeitung eines für die Allernächſten beſtimmten Aufſatzes für weitere Kreiſe bereitet, dem aber nichts ferner lag, als das Intime des engſten Kreiſes Andern indiskret aufdrängen zu wollen.

Joſefine Karoline Köſtlin, geborne Lang — in der muſikaliſchen Welt als Joſefine Lang bekannt — wurde am 14. März 1815 zu München geboren.

Die Familie ſtammte väterlicherſeits aus Mannheim. Joſefinens Großvater war Martin Lang (geb. 1755), ein zu ſeiner Zeit hochberühmter Hornvirtuos, deſſen Kunſt nicht allein in Deutſchland, ſondern auch in Italien, wohin er mit ſeinem ihm als Virtuos ebenbürtigen Bruder Franz mehrere Koncertreiſen unternommen hatte, Aufſehen erregte. Seine Gattin Anna Lang war eine Schauſpielerin von guter, ſtrenger Schule, welche noch in hohem Alter Schülerinnen für die Bühne heranbildete.

Martin Lang war ſeit 1778 als königl. Hofmuſikus in München angeſtellt. Unter ſeinen Söhnen war der älteſte Theobald der begabteſte; 1783 geboren, wurde er ſchon mit 15 Jahren als Hofmuſikus angeſtellt. 1802—4 war er in württembergiſchen Dienſten zu Stuttgart, kehrte aber für immer nach München zurück, wo er ſich mit Regina Hitzelberger im Jahre 1808 verehlichte.

Dieſe wiederum entſtammte einer Künſtlerfamilie in Würzburg; ſie war die Tochter des ſeiner Zeit berühmten Flötenvirtuoſen Hitzelberger, welcher ſeit 1786 als Kammermuſikus des Biſchofs von

Würzburg angeſtellt war. Ihre Mutter Sabine Hitzelberger war eine der gefeiertſten Sängerinnen der Zeit geweſen. Geboren zu Randersacker am 12. November 1755, erzogen im Urſulinerinnenkloſter zu Würzburg, fiel ſie ſchon als zehnjähriges Mädchen im Chorgeſang durch eine herrliche Sopranſtimme ſo ſehr auf, daß der Fürſt Adam Friedrich ſich ihrer Ausbildung annahm und dieſelbe einem berühmten italiäniſchen Meiſter, der eigens nach Würzburg berufen wurde, anvertraute. In Köln, in Mainz, überall, wo ſie ſpäter als Sängerin auftrat, ſuchte man ſie zu gewinnen; der König von Frankreich bot ihr, als ſie 1776 in den concerts spirituels zu Paris ſang, einen Jahresgehalt von 6000 Franks, aber ſie blieb der Heimat getreu. Vier Töchter erbten ihre Begabung und genoſſen ihren Unterricht. Zwei davon ſtarben früh; die dritte, Johanna, geboren 1783, war mit der jüngſten Schweſter Regina im Jahre 1800 nach München gekommen und verheirathete ſich ſpäter mit dem Violiniſten Bamberger. Regina, geboren 1786 in Würzburg, erhielt ihre künſtleriſche Schulung in München durch Winter, Cannabich und Vogel. Sie war eine zarte, liebreizende Erſcheinung; mit vollendeter Bravour und gewinnender Anmuth des Vortrags verband ſie eine herrliche Stimme, deren Klang ſofort zum Herzen ſprach. Nicht bloß ihren Lehrer Winter, der eigens für ſie die „Myrrha“ im „Unterbrochenen Opferfeſt“ ſchuf, auch einen Karl Maria von Weber entzückte ſie mit dem „herrlichen Talente“ — ja ſelbſt der herzloſe Eroberer, Napoleon I., der ſie während ſeiner Anweſenheit in München im Don Juan hörte, beugte ſich dem beſtrickenden Zauber dieſer Stimme und wollte Regina Hitzelberger um jeden Preis für die große Oper in Paris gewinnen.

Bald nach ihrer Verheirathung entſagte ſie auf Wunſch des ſorglichen Gatten dem Bühnenleben, deſſen Aufregungen ihre zarte Konſtitution und ihr weiches, feinfühlendes Gemüth nicht gewachſen war. Fortan beſchränkte ſie ſich auf Concertſaal und Kirche, und ſuchte durch Unterricht ihre herrliche Kunſt auf begabte Schülerinnen zu übertragen, blieb aber königl. bayr. Kammerſängerin und machte in Gemeinſchaft mit dem Gatten noch einige Concertreiſen, ſo nach Stuttgart, Amſterdam, Hamburg, wo ſie überall mit Wärme begrüßt wurde.

Der in jeder Hinſicht glücklichen Ehe entſproßte ein Sohn, Ferdinand Lang, noch jetzt als königl. bayr. Hofſchauſpieler in

München thätig, wie bekannt der Liebling der Münchner; ſowie ein Töchterlein, Joſefine Karoline. Letztere war zwei Monate zu früh auf die Welt gekommen, und in Folge deſſen ſo zart und gebrechlich, daß nur die aufopferndſte Mutterſorge und Muttertreue das junge Leben erhalten konnte. Was ſie damals an hingebender Mutterliebe empfangen hat, das haben wahrlich im reichſten Maße die eigenen Kinder ſpäter erfahren.

Die Eltern widmeten ſich mit großer Sorgfalt und Treue der Erziehung ihrer beiden Kinder. Joſefine war und blieb ein ſchwächliches Kind, dem vieles verſagt werden mußte, was anderen Kindern Freude macht. Aber ernſten Sinnes, wie ſie war, vermißte ſie die lärmenden Spiele der Jugend nicht; ihrem ſinnigen Weſen entſprach die Stille und Zurückgezogenheit eines durch die Kunſt verſchönten, von reicher Liebe getragenen, und darum hochbeglückten Familienlebens. Sie erzählt ſelbſt: „in die größte Noth kam ich, wenn ich von den Eltern dann und wann auf die Straße geſchickt wurde, um auch andern Kindern mich anzuſchließen. Ich hörte ſelbſt einmal, wie dieſe unter einander ſagten: „Ach, das kleine Pepperl iſt gar nix! Die kann man zu gar nix brauchen! Die kann nicht einmal ſpielen.“ Wo die andern ſich jauchzend tummelten und ſich am Spiel erfreuten, da ſtand ich meiſt einſam für mich allein und trotzte mit mir ſelbſt, denn es war mir alles das ſo langweilig. Dagegen konnte ich Tage lang zu den Füßen der Mutter ſitzen, wenn ſie ſang oder Klavier ſpielte. Meine größte Freude war es, wenn ſie mich auf den Schoß nahm und unter tauſend Liebkoſungen meine kleinen Finger auf dem Klavier ſpazieren gehen ließ, mich Kindermelodien ſingen oder gar kleine Stückchen ſpielen lehrte. So kam es, daß ich gar oftmals unter Geſang und Spiel einſchlief.“ So lernte ſie früh ſchon, ſich nicht einſam fühlen, wenn ſie allein war; bekennt ſie doch in ihren Erinnerungen, ſo freudlos vielleicht anderen ihre Jugend vorkommen mochte, ſo ſei ſie doch „reich, überreich geweſen“; hatte ich doch die volle Liebe ſo treuer Eltern, meinen Bruder Ferdl und — die Töne.“ Die Muſik war oft das Einzige, was das in ſich verſunkene, träumeriſche Kind zum lebendigen Aufwachen brachte. „Die Mutter lehrte mich ſchon im dritten Lebensjahre Lieder, die ich, wenn Leute zu Gaſt waren, vorſingen mußte. In unbewachten Augenblicken holte ich mir den Fußſchemel an das Klavier herbei, ſtieg hinauf, damit ich die Klaviatur erreichen

könnte, und suchte mir nun selber Begleitungen, erfand auch spielend neue Melodien."

In die Schule kam Josefine nicht; die ängstliche Sorge um die zarte Gesundheit der Kleinen bewog die Eltern, einen Hauslehrer zu nehmen, der das Kind in der That nicht allzusehr anstrengte, so daß der erste Unterricht etwas mangelhaft war.

Schon im fünften Lebensjahr wurde der Klavierunterricht begonnen, angesichts der außerordentlichen Liebe und Begabung für Musik, welche das Kind an den Tag legte. Doch kam kein rechter Ernst noch Zug in die Sache. Weder der Lehrer noch die Methode paßte für die Individualität des eigenartig begabten Wesens.

Als Josefine neun Jahre alt war, traf sie der erste Schmerz des Lebens, sie verlor die Mutter, an der sie mit der ganzen Kraft und Innigkeit ihres liebebedürftigen Herzens gehangen hatte. In der Blüthe der Jahre starb die edle Künstlerin dahin und ließ den Gatten mit den beiden unerzogenen Kindern allein. Die Meisterhand Josef Stieler's, des treuesten Freundes der Lang'schen Familie, hat die seelenvollen, liebreizenden Züge der Frühvollendeten in einem in Lebensgröße gemalten Bilde verewigt, dessen Original im Besitze des Sohnes, des königl. bayr. Hofschauspielers Ferdinand Lang sich befindet; Stieler malte selbst das Bild zum zweiten Mal für die Tochter, als dieselbe aus dem Elternhause schied.

Treulich nahm sich die Großmutter, Anna Lang, der verwaisten Kleinen an. Die Erwägung der Umstände und ganz besonders die Rücksicht auf die Erziehung der beiden Kinder ließen den Vater an eine zweite Heirath denken. Er fand nach sorgfältiger Wahl nicht bloß eine treue Gattin, sondern für die Kinder eine wahre zweite Mutter in Therese Seligmann, der Wittwe eines ihm nahe befreundet gewesenen Kollegen, des Hofmusikus Seligmann. Mit seiner Bildung, liebenswürdigem Zartsinn und warmem Verständnis für das ideale Streben der künstlerisch hoch begabten Kinder verband die würdige Frau einen gesunden Blick für die Verhältnisse und Anforderungen des praktischen Lebens. Mit weiser Energie brachte sie feste Richtung und Ordnung auch in die Erziehung des Künstlerkindes. Was diese „Mutter" im edelsten Sinne des Worts für Josefine gewesen ist, beweist die treue Anhänglichkeit und unauslöschliche Dankbarkeit, welche Josefine der Mutter bis zum letzten Augenblicke bewahrt hat; wie andererseits der tiefe, wahre Schmerz

der hochbetagten, ehrwürdigen 82jährigen Frau über den Hingang der Tochter, die ihr auch eine „Tochter" im vollsten Sinne des Wortes gewesen ist, ein ergreifendes Zeugnis ablegt von der liebevollen Pietät, welche Josefine mit der getreuen Führerin ihrer Jugend zeitlebens verbunden hat; verdankte sie doch ihr die tüchtige Schulung für das praktische Leben, von welchem sie dereinst so rauh sollte angefaßt werden.

Die neue Mutter führte dem Familienkreise ein Söhnlein zu, Karl Seligmann; was der neue Bruder in dem zweiten Vaterhause gefunden hat, beweist die aufopfernde, wahrhaft brüderliche Treue, welche er der Stiefschwester und deren Kindern in der Zeit ihrer schwersten Bedrängnis hat angedeihen lassen. Er war lange Jahre Direktor der Maximilians-Hütte bei Regensburg und glücklich mit Karoline, geb. von Kaulla verheirathet, als ein jähes Geschick 1873 ihn ereilte und dem Kreise der Seinen, die mit zärtlicher Liebe an ihm hingen, entriß. Ein Rangirzug, dem er nicht mehr ausweichen konnte, verletzte ihn so schwer, daß er wenige Tage darauf verschied. —

Aus der zweiten Ehe Theobald Lang's erblühte noch ein liebliches, frisches Töchterlein, Margaretha, der Liebling der drei Geschwister; auch sie ist mit Josefine zeitlebens auf's Innigste verbunden gewesen, ist derselben in schwerer Zeit mit schwesterlicher Treue beigestanden und hat sich später mit Ludwig von Bar in München zu glücklicher Ehe verbunden.

Wahrlich, es giebt kein schöneres Zeugnis für den feinen Takt, mit welchem Therese Lang dem Familienkreise als Mutter vorstand, als die Thatsache, daß alle Kinder mit gleicher Liebe an ihr hingen.

Josefine erhielt nun geordneten Unterricht in den gewöhnlichen Bildungsfächern, und das Versäumte wurde von ihr schnell und fast ohne Mühe nachgeholt. Einst mußte sie sich in einer Gesellschaft, auf einem Fußschemel stehend, am Klaviere produciren. Unter den geladenen Gästen befand sich Fräulein Berlinghof, eine mit seltenem pädagogischen Geschick begabte Künstlerin (gest. 1877 zu Darmstadt als verwittwete Hofpianistin Wagner), welche auf den ersten Blick erkannte, was dem begabten Kinde fehle, nämlich die strenge Zucht einer guten Schule und gewissenhaften Leitung. Unaufgefordert erbot sich die edle Frau, beides der Kleinen zu gewähren. Und

jetzt, bei diesem Unterricht ging der kleinen Künstlerin wie sie selbst erzählte „der ganze Himmel auf". Sie schritt so rasch vorwärts, daß sie schon im 11. Lebensjahre in einem Museumskoncert als Klavierspielerin auftreten durfte. Sie spielte Variationen von Herz über »Donna del Lago«.

Reiche Nahrung fand der empfängliche junge Geist in dem Stieler'schen Hause, dem Sammelpunkt der besten und edelsten Geister des damaligen München. Hier wurde Josefine wie das eigene Kind angesehen; die innigste Freundschaft verband sie bis zum Tode mit Stieler's Wittwe und seinen so hoch begabten Kindern. Die Lieder Karl Stieler's hat sie zum Theil in Klänge gekleidet, alle aber mit ganz besonderer Liebe, ja Leidenschaft gehegt. Kein Wunder! Athmeten sie doch den Duft der eigenen Jugend, brachten sie ihr doch Grüße aus dem schönen, heimathlichen Bergland, unter dessen herrlichen Eindrücken sie einst die süßesten Melodien gefunden hatte! Denn dort, im lauschigen „Stieler-Häusl" am Tegernsee durfte sie im Kreis der Stieler'schen Familie so manchen Sommer zubringen. Gerne weilte sie im Heiligthum des Künstler-Ateliers, wo Stieler, der bekanntlich den Altmeister Goethe und den Großmeister Beethoven gemalt hat, den Kindern von diesen Geistesheroen und von all' seinen Künstlerfahrten erzählte. Josefine besaß große Anlagen zur Malerei; wenn sie darin, mit Rücksicht auf die Ansprüche, welche die Tonkunst an ihre Kraft stellte, sich auch nicht ausgebildet hat, so war doch die Beschäftigung mit dieser Kunst nicht ohne Einfluß auf ihr musikalisches Gestalten: architektonisches Ebenmaß und Feinheit wie Sicherheit der Konturen galten ihr stets als die ersten Bedingungen des musikalischen Kunstwerks, und sie hat sich von dieser, ihrer Grundanschauung durch keine der musikalischen Theorien und Strömungen, die sie erlebte, je abbringen lassen. „So habe ich", sagt sie selbst, „wenn ich zurückschaue, eine reich gesegnete Jugend gehabt; Geist und Gemüth sogen überall Gutes ein, von reicher Liebe war ich getragen."

Früh schon mußte sich Josefine an Arbeit gewöhnen; denn auch der Künstler muß arbeiten, vor allem an sich selbst, um etwas Tüchtiges zu lernen und zu leisten. Neben dem Besuch eines Instituts ertheilte sie eine ziemlich große Anzahl von Klavierstunden. Für die Abende wurde sie öfters von der Gesellschaft in Anspruch genommen. Dabei war die schöpferische Phantasie unaufhör-

lich thätig, jeder tiefergehende Eindruck regte sie zu musikalischem Gestalten und Bilden an, so daß sie mit Recht sagen konnte: „meine Lieder sind mein Tagebuch". Nur wenige der Lieder dieser früheren Zeit sind erhalten. Freigebig spendete die junge Künstlerin die Gaben des Genius dahin und dorthin, des öfteren auch zu wohlthätigen Zwecken.

Eine entscheidende Wendung in der künstlerischen Entwicklung Josefinens trat mit dem Besuche Felix Mendelssohn-Bartholdy's in München, im Jahre 1830, ein. Stieler, ihr Pathe und treu besorgter Freund, hatte schon mehrfach den Vater zu bewegen gesucht, die Ausbildung des Kindes einem anerkannten Meister anzuvertrauen, und dabei auf Mozart's Schüler, den Klaviervirtuosen Hummel in Weimar hingewiesen. Aber einerseits überstiegen die Kosten bei weitem den mäßigen Gehalt des nicht allzuglänzend gestellten Hofmusikus — Hummel forderte einen Dukaten für die Stunde — andrerseits konnte es der zärtliche Vater nicht über's Herz bringen, sich von seinem Töchterchen zu trennen. Da — doch lassen wir Josefine selbst erzählen — „spielte ich einst eben im Stieler'schen Hause mit den Kindern an der Puppenküche, als mich Frau von Stieler, was ja manch Mal geschah, abrief und in das Besuchszimmer führte, um einem anwesenden Gaste und Freunde des Hauses einige Lieder vorzusingen". Der Gast war kein andrer, als Felix Mendelssohn Bartholdy; „er stand, an's Klavier gelehnt, so dicht vor mir, daß er mir in den Mund sah, was mich, da ich ohnehin schüchtern war, sehr befangen machte. Dem ersten Lied mußte ich sogleich ein zweites, drittes, viertes folgen lassen — er bekam nicht genug. Ich erinnere mich, daß ich ihm das „Hexenlied" („Der Frühling fliegt, die Schwalbe fliegt"), den „Elfenreigen" („Die silbernen Glöcklein"), das Goethe'sche „Tage der Wonne" vorsang.

„Die Begegnung mit diesem Meister brachte in meinem Wesen eine völlige Umwälzung hervor. Sein Geist brachte mir Licht, sein Schaffen gab mir ein Ideal. Es verging fast kein Tag, da ich nicht so glücklich gewesen wäre, ihn spielen oder phantasiren zu hören, bald bei Eichthal's, bald bei Kersdorf's, bald bei Stieler's". Freilich, Mendelssohn nahm sich mit Energie und aufrichtigem Ernste der kleinen Künstlerin an. „Er sprach sehr eindringlich. Mit meinem bisherigen Treiben war er sehr unzufrieden. Er schalt mich aus, daß ich in Gesellschaften meine Gaben verschleudere, man müsse

ſein Talent heilig halten. Als er abreiſte, ſchenkte er mir Goethe's Gedichte und ſchrieb mit eigener Hand die Worte hinein: „Nur nicht leſen, immer ſingen, und das ganze Buch iſt Dein".

Als Mendelsſohn im Oktober 1831 von Italien zurückkehrte, erbot er ſich aus freien Stücken, der Kleinen täglich eine Stunde Unterricht im Generalbaß zu geben. Der von Hohen und Niederen förmlich umworbene edle Meiſter ſcheute die Mühe nicht, täglich die fünf Treppen zur Lang'ſchen Wohnung emporzuſteigen, um Klarheit und Ordnung in einen jungen Genius zu bringen, deſſen Bedeutung er mit ſeinem feinen Gefühle und ſeinem ſcharfen Blicke ſofort erkannt hatte. Erzählt er doch ſelbſt im „Münchener Bürgerbrief" vom 6. Okt. 1831, daß er jeden Tag um 12 Uhr der kleinen Lang eine Stunde im doppelten Kontrapunkt, vierſtimmigen Satz und dergleichen gebe: „Sie iſt mir eine der liebſten Erſcheinungen, die ich je geſehn. Denkt Euch ein zartes, kleines, blaſſes Mädchen, mit edeln aber nicht ſchönen Zügen, ſo intereſſant und ſeltſam, daß ſchwer von ihr wegzuſehen iſt, und all' ihre Bewegungen und jedes Wort voll Genialität. Die hat nun die Gabe, Lieder zu komponiren, und ſie zu ſingen, wie ich nie etwas gehört habe, es iſt die vollkommenſte muſikaliſche Freude, die mir bis jetzt wohl zu Theil geworden iſt. Wenn ſie ſich an das Klavier ſetzt, und ſolch ein Lied anfängt, ſo klingen die Töne anders, — die ganze Muſik iſt ſo ſonderbar hin und her bewegt, und in jeder Note das tiefſte, feinſte Gefühl. Wenn ſie dann mit ihrer zarten Stimme den erſten Ton ſingt, da wird es jedem Menſchen ſtill und nachdenklich zu Muthe, und jeder auf ſeine Weiſe durch und durch ergriffen. Könntet ihr nur die Stimme hören! So unſchuldig, und unbewußt ſchön, und ſo aus der innerſten Seele heraus, und doch ſo ſehr ruhig! Voriges Jahr waren alle die Anlagen wohl ſchon da; ſie hatte kein Lied geſchrieben, worin nicht irgend ein ſonnenklarer Zug von Talent war, und da trommelten M. (Moſcheles?) und ich zuerſt Lärmen in der Stadt unter den Muſikern; es wollte uns aber keiner ſo recht glauben. Seitdem aber hat ſie den merkwürdigſten Fortſchritt gemacht. Wen die jetzigen Lieder nicht packen, der fühlt überhaupt gar nichts, und ſo iſt es nun gar leider Mode geworden, das kleine Mädchen um Lieder zu bitten, ihr die Lichter vom Klavier fortzunehmen, um ſich an ihrer Melancholie in Geſellſchaft zu freuen. Das bildet einen böſen Kontraſt, und mehrere-

mals, wenn ich nach ihr auch etwas spielen sollte, war ich es nicht im Stande, und ließ die Leute ablaufen. Denn es ist möglich, daß sie von all' dem Gerede noch verdorben werden kann, weil Niemand neben ihr steht, der sie verstehn oder leiten könnte, und weil sie selbst sonderbarer Weise noch ganz ohne musikalische Bildung ist, weniges kennt, kaum gute Musik von schlechter unterscheiden kann, und eigentlich, außer ihren eigenen Sachen, Alles wunderbar schön findet. Käme sie zu einer Art Zufriedenheit mit sich selbst, so wäre es gleich vorbei. Ich habe nun das Meinige gethan, und die Eltern und sie selbst auf's eindringlichste gebeten, die Gesellschaften zu vermeiden, und so etwas Göttliches nicht vergehen zu lassen. Der Himmel gebe nur, daß es helfen möge."

Mit allem Ernste drang Mendelssohn darauf, Josefinens Talent gründlich und systematisch ausbilden zu lassen. Er schlug vor, sie nach Berlin zu schicken, wo seine Eltern und Schwestern treulich über ihr wachen würden. Wieder konnte sich der Vater nicht zur Trennung entschließen. Mendelssohn reiste ab, und nie wieder ist er seiner dankbaren Schülerin persönlich begegnet.

Was derselben aber die freundliche Leitung und Förderung durch diesen Meister, in dessen Genius die Fülle schöpferischer Ideen sich mit feinstem Formgefühl, Schönheitssinn und weisem Maße verband, wie nur noch bei Mozart, in künstlerischer Hinsicht gewesen ist, zeigen ihre Lieder, die von nun an bei aller Eigenartigkeit der Gedanken den Einfluß des Mendelssohn'schen Geistes verrathen.

Auch von Seiten Mendelssohn's dauerten die freundschaftlichen Beziehungen zu seiner Schülerin und das warme, rege Interesse für deren Schaffen ungeschwächt fort bis zu des Meisters frühem Tode. Wie freundlich wünscht er in einem Briefe vom 26. April 1841, da er für eine Liedersendung dankt: „Erhalte Ihnen der Himmel zu unser aller Freude die herrlichen Gaben, die er Ihnen vor den meisten Andern so reichlich zugetheilt hat". Wie energisch treibt er, als er von ihrer Verlobung Kunde erhalten hatte, den künftigen Gatten: „Um Gotteswillen, halten Sie sie zum fleißigen Komponiren an! Es ist wahrhaftig Ihre Pflicht gegen uns alle, die wir nach gutem Neuen immerfort lechzen und umschauen. Sie schickte mir einmal Sendungen verschiedener Komponisten, und einige von ihr dabei, und schrieb, ich möchte ihre Versuche unter den Meister-

werken ſo berühmter Namen nachſichtsvoll u. ſ. w. u. ſ. w. O Jemine! wie ſehen die Meiſterwerke und die berühmten Namen ſo winzig aus gegen dieſe friſche Muſik!“ [1]

Beim erſten Sohne übernahm er mit heller Freude die Pathenſtelle [2]. Wie freundlich ſchreibt er von Soden aus (19. Juli 1844) wieder über ihre Lieder: „Sie ſind von jeher ſo beſcheiden und unbewußt geweſen, daß Sie gar nicht ahnen können, welche glückliche Stunden Sie mir und Allen, die wahrhaft Muſik lieben, durch Ihre Lieder ſchon gemacht haben, und wie dankbar ich Ihnen daher bin, daß Sie meinen Namen einem Ihrer Hefte beifügen wollen“.

Wie aufrichtig und ernſt gemeint das Urtheil des Meiſters über das Talent des ſechzehnjährigen Mädchens war, beweiſt der Umſtand, daß er zwei Lieder derſelben, ein Jägerlied „Friſch auf, ihr Jäger frei und flink“ und ein Schlacht-Lied „Schlacht du brichſt an“ ſelbſt für den Männerchor ſetzte und alsbald öffentlich (in München) aufführen ließ.

So ſahen denn auch die Künſtlerkreiſe Münchens das Mädchen von nun an mit andern Augen an als bisher; ſie galt jetzt als Künſtlerin, und wer irgend von Bedeutung war, ſuchte mit ihr in Berührung zu kommen. Es begann für ſie eine ebenſo ſchöne, als für ihre zarte Konſtitution aufreibende Zeit. Täglich hatte ſie bis zu acht Stunden Unterricht in Geſang oder Klavierſpiel zu ertheilen, da ihr Unterricht bis in die höchſten Kreiſe hinauf geſucht und begehrt war. Die Abende mußte ſie vielfach der Geſellſchaft opfern, welche die junge Künſtlerin wahrhaft verhätſchelte. Mit den Beſten ihrer Zeit kam ſie in Berührung; mit vielen darunter knüpfte ſie Freundſchaftsbande, welche ſelbſt durch jahrzehntelange Entfernung nicht gelockert wurden. Unter den erſten nennen wir Ferdinand Hiller (1832), welcher durch Mendelsſohn's Empfehlung mit Joſefine bekannt wurde und ihr bis zu ihrem Tode die treueſte und ſelbſtloſeſte Freundſchaft bewährt hat. Ihre Freundſchaft ſuchten Männer wie Franz Lachner, Ign. Lachner, J. B. Cramer, der Etüden-Meiſter, Chelard, Stuntz, Franz Hauſer, Adolf Henſelt,

1) Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von F. Mendelsſohn-Bartholdy. Leipzig. 1. Aufl. 1864. S. 303.

2) a. a. O. S. 365

W. Taubert (1833) — ſie lernte ferner unter anderen kennen: Drobiſch, Romberg, die Brüder Bohrer (1838), Thalberg (1840), Döhler, Molique, Chopin, Vieuxtemps, Ole Bull; wenige Jahre, ehe ſie München verließ, ſprach, mit Empfehlungen eines Dr. Stolle ausgerüſtet, ein jugendlicher Klaviervirtuos bei ihr vor, es war — Anton Rubinſtein, der künftige Klavier-Titane (1838).

Nicht bloß in Muſikerkreiſen jedoch war ſie heimiſch; Maler und Dichter, Gelehrte und Hochgeſtellte ſuchten ihren Umgang: in Stieler's Hauſe war ſie wie das eigene Kind; in der Familie des Maler Cornelius war ſie als Herzensfreundin von deſſen lieblicher Tochter oft und gerne geſehen. Die Maler Kaulbach, Hanno, Groteſend und Heß, die Bildhauer Rauch und Thorwaldſen, die Dichter Leopold Feldmann, Graf Poeci, H. C. Anderſen (1840), Rückert, Juſtinus Kerner, Niembſch Lenau — ſpäter Uhland und Karl Mayer traten mit ihr in nahe Beziehung. Juſtinus Kerner, welcher ſie in Tegernſee kennen gelernt hatte, blieb zeitlebens ein begeiſterter Verehrer ihrer Lieder; Lenau, deſſen ſchwermuthgetränkte Gedichte der ernſt angehauchten Tonkünſtlerin beſonders ſympathiſch waren, fühlte ſich von der wunderbaren Art, wie dieſes Mädchen ſeine Lieder auffaßte und muſikaliſch wiedergab, mächtig angezogen, ja im Innerſten ergriffen und erſchüttert. Als Joſefine ihm das Lied „Als ein unergründlich Wonnemeer" (Scheideblick) vorſang, ſaß er mit gefalteten Händen vor ihr und den dunklen Augen entquollen Thränen; reden konnte er nicht mehr.

Mit Klara Schelling, der Tochter des großen Philoſophen war Joſefine innig befreundet, ebenſo mit der Gattin und Tochter des damals noch von Wenigen in ſeiner Bedeutung gewürdigten Nationalökonomen Friedrich Liſt; der Botaniker Martius zählte ſich zu ihren „Freunden" — kurz es war ein Kreis, welcher dem jugendlichen Genius die vielſeitigſte Anregung und Förderung gewährte. Alle die Huldigungen jedoch, deren ſich die kleine Künſtlerin ſelbſt von höchſten Perſonen erfreuen durfte, vermochten nicht, ihr Selbſtgefühl zu ſteigern. Sie blieb bis an ihr Ende ganz ſo, wie ſie Mendelsſohn ſeinen Schweſtern geſchildert hat: ihres Werthes und ihrer Bedeutung völlig unbewußt. Jede Huldigung, jede Anerkennung, jede Freundlichkeit nahm ſie hin als unverdiente Gabe einer Liebe, deren ſie ſich erſt würdig zeigen müſſe. Dieſe Unbewußtheit verlieh ihrem Weſen bis ins hohe Alter eine anmuthvolle, rührende

Kindlichkeit und damit einen liebenswürdigen Zauber, dem kein offenes Gemüth auf die Dauer widerſtehen konnte!

Im väterlichen Hauſe war in dieſen Jahren, ſo beſcheiden die äußeren Verhältniſſe waren, Sonnenſchein. Der Sohn des Hauſes, Ferdinand, hatte ſchon im 17. Lebensjahre den Schauſpielerberuf ergriffen und ſich raſch zum Liebling des Publikums aufgeſchwungen; das Talent mochte ja in ihm ſtecken, an Eßlair hatte er einen Lehrmeiſter, wie ihm ein beſſerer kaum werden konnte, und an Fleiß fehlte es ihm nicht, ſo wenig wie an jener Ausdauer und Energie zu Erlernung und Übung des Kleinſten und Nebenſächlichſten, wie ſie damals vom Schauſpieler gefordert wurde, der nicht bloß ein guter Deklamator, ſondern ein vollendeter Menſchendarſteller ſein ſollte.

Da — es war am 1. November 1831 — widerfuhr dem hochbegabten jungen Mann ein Unglück, das die ganze Familie wie die ganze Stadt München in große Aufregung verſetzte und insbeſondere das Herz der zärtlich an dem Bruder hängenden Schweſter ſchmerzlich traf und erſchütterte.

Ferdinand Lang hatte unter rauſchendem Beifall in dem damals beliebten Luſtſpiel „Mamſell Bock“ einen jungen Gecken dargeſtellt und das Publikum hatte, wie das oft geht, in der Darſtellung die glückliche Kopie eines ſtadtbekannten Stutzers erblicken wollen. Nach Beendigung des Stücks war Lang unmittelbar vom Theater nach Hauſe gegangen. Als er in die Thüre trat, die zunächſt in einen ſchmalen Flurgang führte, an deſſen Ende der Treppenaufgang ſich befand, fühlte er einen Stich in den Unterleib und ſah noch, wie eine dunkle Geſtalt ſich unter der Lichtöffnung der Thüre abhob und draußen verſchwand. Um Hilfe rufend ſchleppte er ſich mühſelig die Treppen hinauf und brach vor den Seinen, die zum Tode erſchrocken da ſtanden, ohnmächtig zuſammen [1]). Die Ärzte erklärten die Wunde für lebensgefährlich, und es folgten nun Wochen und Monate bangen Harrens und angſtvollen Zagens. Endlich ſiegte die Jugendkraft. Als der Jüngling zum erſten Male

1) Trotzdem, daß König Ludwig I., Lang's großherziger Beſchützer, alles that, um dem Urheber der Schandthat auf die Spur zu kommen, iſt es nie gelungen, denſelben herauszubringen. Der Dolch aber wurde von Lang in der Kirche von Alt-Öting an der Votivtafel aufgehängt gefunden!

wieder die Bretter betrat, wurde er mit Huldigungen der Liebe geradezu überschüttet, und König Ludwig schickte auf denselben Tag dem jungen Künstler das Dekret der Anstellung auf Lebenszeit.

So war auch diese bange Zeit gnädig vorübergegangen. Josefine, die um des Bruders willen viel durchgemacht hatte, konnte, ganz abgesehen von der ernsten Richtung ihres Gemüths, zur Bühne keinen Zug verspüren. Sie bewarb sich vielmehr 1835 um die Erlaubnis, als Kirchensängerin in der königl. Hofkapelle eintreten zu dürfen, und erhielt unter dem 12. August 1835 folgendes Dekret der königl. bayr. Hofmusik-Intendanz, dessen bureaukräftige Ausdrucksweise in Anbetracht dessen, daß Josefine Lang damals denn doch schon eine sehr bekannte und viel umworbene Künstlerin war, die Aufzeichnung verlohnt:

Von Königlich bayerischer
Hofmusik-Intendanz

wird der Delle Josepha Lang auf ihre unter'm 24. July d. J. anher gestellte Bitte, zu ihrer weitern Ausbildung im Gesange der Aeeeß in die K. Hof-Capelle bey der Parthie des Sopranes, hiemit bewilliget: dieselbe hat jedoch das allerhöchste Aerar mit Gesuchen um Anstellung oder um Verleihung einer Gratification auf keine Weise zu behelligen, vielmehr ruhig abzuwarten, bis sich der K. Hofmusik-Intendanz selbst eine geeignete Gelegenheit darbietet, zu Gunsten der Bittstellerin bey Seiner Königlichen Majestät auf amtlichem Wege sich verwenden zu können.

München am 12. Aug. 1835.

Freiherr von * * *

Großmüthig verwilligte jedoch die k. Hofmusik-Intendanz schon 1836 der bescheidenen „Aeeesistin Josepha Lang" für ihre ohne Aussicht auf Honorar unternommenen Leistungen nachträglich 100 fl.; 1837 trat sie in den Jahresgehalt von 100 fl. ein, der im Jahre 1839 auf 200 fl. erhöht wurde „durch Allerhöchste Marginal-Signatur Seiner Königlichen Majestät" mit dem Bemerken, daß „Seine Majestät allergnädigst zu bestimmen geruht haben, daß der Begnadigten die Hoffnung gegeben ist, wenn sie zur allerhöchsten Zufriedenheit dient, auch hievon eine Pension erhalten zu können, und daß ihre Hinterlassenen so angesehen würden, als wann dieselbe

pragmatiſche Rechte gehabt hätte". Durch Erlaß vom 28. Jan. 1840 wurde ſie zur „wirklichen königl. Hofſängerin" ernannt.

Nun, Joſefine ſtrebte weder nach Ehrentiteln, noch nach Geldgewinn, als ſie den Eintritt in die königl. Hofkapelle nachſuchte, wiewohl ihre ökonomiſche Lage (namentlich nach dem Tode des Vaters) eine derartige war, daß ſie auf Verbeſſerung derſelben wohl hätte bedacht ſein dürfen. Ihr war es vielmehr um Ausbildung im Geſange zu thun. In der Hofkapelle kam ſie mit Vertretern der beſten italiäniſchen Schule in perſönliche Berührung; die Kapellmeiſter Felix Blangini, Joſef Stuntz, Aiblinger, Chelard und Franz Lachner waren Männer, bei denen ein aufſtrebendes Talent viel lernen konnte; endlich war die praktiſche Einführung in die Werke des reinſten und edelſten Kirchenſtils für die Komponiſtin von unberechenbarem Werthe. So ſang ſie denn eifrig Seite an Seite mit ihrer Freundin Fanny Schin (ſpäter Golliet), der Tochter eines Schülers von Haydn, „zur Ehre Gottes".

Aus dem Kreiſe der Freundinnen tritt noch Agnes von Calatin hervor, deren dichteriſche Begabung Joſefine oft zum Schaffen angeregt hat. Eine zarte, edle Erſcheinung iſt ſie in der Blüthe der Jahre dahingegangen.

In die Mitte der dreißiger Jahre fällt eine unglückliche Verlobung, welche Joſefine, hauptſächlich aus Pietät gegen den Vater, ohne ihr Herz zu fragen, eingegangen hatte. Der Verlobte war ein treuer, braver Menſch und ebenſo tüchtiger Muſiker. Aber was halfs? Es fehlte eben die geheimnisvolle Macht, welche die Herzen mit magnetiſcher Kraft zu einander hinzieht. So war Joſefine nichts weniger, als eine „glückliche" Braut; im Gegentheil, das Gefühl der übernommenen Verpflichtung laſtete centnerſchwer auf ihrem zarten Gewiſſen, ohne daß ſie im Stande geweſen wäre, ein entſcheidendes, das Band löſendes Wort zu ſprechen, oder auch nur, ſich jemandem rückhaltlos anzuvertrauen. Es lag wie ein ſchwerer Bann auf dem jungen Gemüthe.

Zur Erholung, wie die Eltern meinten, — zur Zerſtreuung, wie ſie ſelbſt ſie wünſchte, ja erſehnte, brachte ſie 1835 mehrere Wochen in Augsburg zu, wo ſie im Hauſe der Frau von Hößlin die freundlichſte Aufnahme fand. Auch dieſer Aufenthalt ſollte von Einfluß auf die künſtleriſche Entwicklung des Mädchens werden. Denn nicht nur verkehrten in dieſem Hauſe die beſten und vor-

nehmsten Geister der Augsburger Gesellschaft, sondern im Hause selbst hielt sich gerade in jenen Tagen der noch jugendliche, geistreich überschäumende Stephen Heller auf, der wie sein Vorgänger im Hößlin'schen Hause, der leider so jung verstorbene, ebenso gemüthvolle wie zartsinnige Louis Schunke, ein begeisterter Anhänger der kecken Romantik war, welche Robert Schumann durch seine Erstlinge in der Komposition eingeleitet hatte und welcher er durch die „Neue Zeitschrift für Musik" seit 1834 Bahn brach. Durch Stephen Heller, der ein Meister im Pianofortespiel und insbesondere ein Meister in der freien Fantasie war, lernte Josefine Lang zuerst die neue Richtung kennen und — wie ja bei ihrer Empfänglichkeit für alles Ursprüngliche zu erwarten war — für Robert Schumann schwärmen, wiewohl Mendelssohn auch jetzt noch ihr oberstes Ideal war und immer geblieben ist. Auch in Bezug auf die Auswahl guter Lektüre war der Verkehr Josefinens mit dem geistreichen, mit der modernen Litteratur völlig vertrauten Künstler sehr anregend und fruchtbar. An den Aufenthalt in Augsburg knüpfte sich eine für beide Theile fördernde Korrespondenz, wobei eines des Andern Urtheil über die jeweils neuesten Kompositionen einholte. Das Jahr 1839 entführte Heller nach Paris, von wo er noch etliche Male mit der jungen Künstlerin brieflich verkehrte. Persönlich sind beide einander nie wieder begegnet; aber jedes neue Werk Heller's war für Josefine Lang wie ein Gruß aus goldner, schöner Jugendzeit.

Von Augsburg aus hatte Josefine endlich das Band mit dem Verlobten gelöst, den sie um seiner trefflichen Eigenschaften willen aufs Wärmste verehrte, aber doch nicht in dem Maße liebte, daß sie im Stande gewesen wäre, ihr Leben an das seinige zu ketten.

Immer wieder war davon die Rede gewesen, die junge Künstlerin reisen zu lassen. Endlich im Jahr 1838 vertraute der zärtlich besorgte Vater das geliebte Kind der Führung ihrer treuen Freundin Fanny Schin an zu einer Reise nach Salzburg. Es waren für Josefine sonnige und glückliche Tage. Den Glanzpunkt bildete für sie ein Besuch bei Mozart's Wittwe, welche die beiden Mädchen aufs Liebenswürdigste zu sich lud. Mit welch' heiliger Scheu berührte Josefine die Tasten, über welche die Zauberhände des großen Meisters einst geglitten waren! Beim Abschied nannte sich die Wittwe Josefinens Freundin und schrieb ihr ins Album die bezeichnenden

Worte: „Sei fromm und froh! Dies ſind die ganzen Sorgen des Lebens und der Seligkeit — zum Andenken von ihrer Sie herzlich liebenden Freundin Conſtanze, Etatsräthin von Niſſen, geweſene Wittwe Mozart". Als Frau von Niſſen bald darauf nach München kam, ließ ſie es ſich nicht nehmen, trotz ihrer Jahre die fünf Treppen zu Joſefinens Wohnung emporzuklimmen.

Im Niſſen'ſchen Hauſe hatten die beiden Freundinnen den Komponiſten Neukomm kennen gelernt, der, wie ſeine Briefe erweiſen, ſeinerſeits dieſe Begegnung zu den glücklichſten ſeines Lebens rechnete. Die wohlgelungene und auch glücklich, ohne jeden Unfall abgelaufene Reiſe regte neue Reiſegedanken an. Der Vater ſchien plötzlich Muth zu gewinnen und es wurde der Beſchluß gefaßt, Joſefine zu ihrer weiteren Ausbildung nach Wien zu ſchicken, wo ihrer im Hauſe ihrer Tante, Margarethe Carl, geb. Lang, der Gattin des bekannten Schauſpieldirektors Carl, ein ſicheres Aſyl und treue Pflege harrte. Es war im Jahr 1839. Der hiezu erbetene Urlaub war in Gnaden genehmigt; die Koffer waren gepackt, der Platz im Poſtwagen war bezahlt; da, wie es ans Abſchiednehmen ging, übernahm es den Vater ſo heftig — er ſtreckte flehend die Hände nach dem geliebten Kinde aus, das ſich eben zum Gehen wandte — er konnte ſie nicht von ſich laſſen. So blieb denn Joſefine.

Es war gut ſo. Denn im ſelben Jahre, am 15. Juli 1839 wurde der treffliche Mann im 56. Lebensjahr plötzlich nach nur zweitägigem Unwohlſein den Seinigen entriſſen. Kurz vorher hatte er der Tochter nach Tegernſee einen liebevollen Brief voll mit treugemeinten, ſorglichen Rathſchlägen geſchrieben, der ſo ſchloß:

„Lebe wohl, mein gutes Kind, vergeſſe mich nicht ganz, und bin ich einſtens nicht mehr, ſo darf Dich Dein ſicheres Bewußtſein daran erinnern, Deinem armen Vater keine trübe Stunde jemals gemacht zu haben. Bisher habe ich an Dir nichts als Freude und Ehre erlebt, Gott wird Dich auch dafür ſegnen. Bleibe ſo, und folge mir und Deiner zweiten Mutter in allen Stücken, denn ſie iſt eine vortreffliche Frau und ich kann alle Tage in Hinſicht Deiner ruhig aus der Welt gehen, denn ſie wird Dich und Du Sie niemals verlaſſen. Grüße alle dieſe vortrefflichen Menſchen (Stieler) 1000 mal von mir

Dein aufrichtiger Vater."

Wie ein heiliges Vermächtnis hat die getreue Tochter dieſe Worte des Vaters bewahrt und das Vertrauen, das ſie athmen, in vollem Maße gerechtfertigt.

Freilich, der Schlag traf ſie jäh und die liebebedürftige Seele zuckte im Innerſten zuſammen. Damals war es, als Todesgedanken ſie umſchatteten. Am 15. September komponirte ſie das ergreifende Lied: „Mein Ende zeigt mir jeder Traum" — am 30. November fing ſie ein neues Notenbuch an, aber, ob auch der Genius fort und fort Blüthen trieb (wir erinnern nur an die Lieder „Wie lieb Du mir im Herzen biſt", „Schon wieder bin ich fortgeriſſen", „Ich hab' es den Blumen geſagt", „Dieſe Roſe pflück' ich hier", welche alle 1839 entſtanden!), der Muth wollte zagen — ein bedenkliches Bruſtleiden drückte die ohnehin tief traurige Stimmung noch mehr darnieder, ſo ſetzte ſie über die Notenlinien die Frage: „ob dies das letzte Heft meiner Lieder ſein wird?"

Es ſollte ihr — beſtes werden, denn mit dem Frühling 1840 ſollte auch ihr ein Frühling erblühen, der ſchönſte, der dem Menſchenherzen nur Einmal im Leben erblüht, der Frühling einer reinen, ächten und glücklichen Liebe.

Die Folge des ſchweren Schlages, welchen Joſefine durch den Tod des Vaters erlitten hatte, war eine nervöſe Rippenfell-Entzündung, welche zu ernſten Beſorgniſſen Anlaß gab. Die Königin-Wittwe Karoline, welche von jeher das wärmſte Intereſſe an der Künſtlerin genommen hatte, ſandte dieſelbe 1840, nachdem ſie wieder einigermaßen flügge geworden war, nach Kreuth, damit ſie ſich in der herrlichen Gebirgsluft erhole und die geſchwächten Stimm- und Bruſtorgane durch eine Molkenkur ſtärke.

Am 13. Juni 1840 traf ſie in Geſellſchaft einer Baronin von Reiſchach in dem ſchönen Badeorte ein.

Langſam und ſtille gingen die Tage dahin, und im Frieden des ſchönen Berglands, umgeben von guten, theilnehmenden Menſchen fand auch die Kranke Geneſung und fühlte aufs Wohlthuendſte die Wiederkehr ihrer Kräfte.

Am 1. Juli war des Vaters Geburtstag, der erſte ſeit ſeinem Tode; ſchmerzliche Bewegung ging durch das junge Gemüth, das die Einſamkeit wieder aufs Neue tief empfand und in dem die alten Wunden wieder zu bluten anfangen wollten. Der treuen Heimgegangenen in feiernder Wemuth und in langen, heißen Gebeten in

der Kapelle gedenkend hatte ſie den Tag zugebracht. Still ſaß ſie Abends bei der Tafel. Da wurden ihr zwei Fremde vorgeſtellt, die den Tag vorher aus Stuttgart angekommen waren, man muſicirte; auch der Fremde ließ ſich zum Spielen bewegen. Eigen berührte ſein Spiel die feinfühlige Künſtlerin, unwillkürlich wendete ſie dem jungen Manne ihre Theilnahme zu. Dieſe wurde noch erhöht durch Mittheilungen, welche ihre Freundin ihr in der Stille über den Fremden zuraunte. Er ſei ein „Dichter", der ſchon als Obergymnaſiſt habe Gedichte im Morgenblatt erſcheinen laſſen, von dem ſogar ein Drama ſchon über die Bretter gegangen ſei. Erſchütternde Erlebniſſe haben ihn aufs Krankenlager geworfen, ja an den Rand des Grabes gebracht; denn ſeine leidenſchaftliche Liebe zu einer gefeierten Sängerin ſei von dieſer entweder nicht erwiedert oder verrathen worden. Nun ſuche er hier in Geſellſchaft ſeiner Freunde Schmidlin [1]) und Moritz [2]), Erholung und Ruhe.

Der Fremde war Chriſtian Reinhold Köſtlin (geb. 29. Januar 1813 zu Tübingen, erzogen in Stuttgart, wo ſein Vater als Prälat lebte).

Den Abend vorher war er in Kreuth angekommen, hatte vom Nebenzimmer aus Joſefine ein einfaches Lied (das Lenau'ſche „Scheideblick": „Als ein unergründlich Wonnemeer ſtrahlte mir dein ſeelenvoller Blick") ſingen hören, und alsbald befreundete Gäſte gebeten, ihn mit der Sängerin bekannt zu machen. Sein Herz war getroffen und ſeine Seele gefangen; mit magnetiſcher Gewalt zog es ihn zu dem ſeltſamen Mädchen hin. Die Geſellſchaft in dem kleinen Badeorte hielt eng zuſammen, ſo hatte es ja gar nichts Auffälliges, weder für die Geſellſchaft, noch für ſie ſelbſt, wenn die beiden jungen Leute viel zuſammen waren. Reinhold ſpielte der jungen Künſtlerin Gedichte, darunter zuerſt am 5. Juli „Wenn das Herz dir iſt beklommen", in die Hände und dieſe verlieh den Worten alsbald ſeelenvolle Weiſen und ſang ſie des Abends zur Freude der Badegeſellſchaft dem Dichter vor. Der Letztere wußte in der Muſik Beſcheid: ſpielte er doch alle Sonaten Beethoven's, der ſein Liebling war, auswendig.

Es entſtand allmählich zwiſchen den Beiden, die ſich ſo gut verſtanden, eine tiefe, leidenſchaftliche beiden lange unbewußte Liebe.

1) geſt. als Präſident des evangeliſchen Konſiſtoriums 1869.
2) geſt. als k. Hofſchauſpieler und Regiſſeur in Stuttgart.

Er machte ſeine ſchönſten Gedichte, ſie machte daraus ihre beſten Lieder. Denn in der ſeligen Zeit des Liebesfrühlings entſtanden mit vielen anderen die Lieder: „Sie liebt mich“ von Goethe; dann von C. Reinhold: „Wer es wüßte, wer es dächte“, „Mir iſt's, als kennt' ich dich ſeit Jahren“ (1. Juli 1840), „So ſoll es wieder ſein geſchieden“ (10. Juli), „Wenn das Herz dir iſt beklommen“ (5. und 6. Juli 1840), „Raſchelt's ſchon im Laube“, „Die Sonne kam im reinſten Glanze“, „Gedenke mein, die lieben Augen lenke“ — „Die Bäume, ſie tropfen“, „Zieh, o Schifflein, leiſe“, „An dies Schifflein ſchmiege, holder See dich ſacht“, „Drüben ſchon von dem Altane“, „Auf dem See in tauſend Sterne“, „Noch kaum erwacht' vom Traume“, „Die Sonne ſenkt ſich in des Meeres Schoß“ — —

41 Gedichte und Lieder entſtanden ſo zwiſchen dem 6. Juli und 12. Auguſt. Wie reizend ſingt über dieſen Briefwechſel von ſo einziger Art der Dichter:

Ich habe meine Seele
Vertraut in Liedern Dir —
Und Du aus ſüßer Kehle
Verwandeltſt, gabſt ſie mir.

So hab' ich mich empfangen
Verklärt von Dir zurück.
Die Scham aus meinen Wangen,
Sie ſtreitet mit dem Glück.

Mich ſelber muß ich lieben
So, wie du mich mir giebſt
Du haſt darein geſchrieben,
Daß Du mich kennſt und liebſt.

So iſt's kein Überheben,
Nur heil'ge Luſt an Dir;
Nicht mich, Du liebſtes Leben,
Lieb' ich, — nur Dich in mir

* * *

Joſefine bezog zur Nachkur das liebe Stielerhäusl' am Tegernſee. Auch der Dichter miethete ſich an dem ſchönen Geſtade ein, ließ ſich in die Stieler'ſche Familie einführen und war in derſelben alsbald ein lieber, faſt täglicher Gaſt.

Am 13. Auguſt hatten ſich die liebenden, von denen jedes längſt wußte, wie es in des Andern Herz ausſah, ausgeſprochen. Joſefine

hatte, wohl feuriger und inniger als je, ihr herrliches Lied „Sie liebt mich“ von Goethe geſungen — da war's gekommen.

Ihr Herz hatte aufgejubelt, ihre Seele die Ruhe und den Frieden gefunden in der Liebe zu dem, von welchem ſie ſich im Innerſten verſtanden fühlte. Eine reiche, volle Seligkeit kam über ſie, wie ſie nie noch ſie empfunden hatte, und doch quälte ſie, als ſie die Ruhe aufſuchte, eine heftige, räthſelhafte Unruhe — als der Tag kam und die beängſtigenden Schatten verſcheuchte, als ihr Herz ſehnſüchtig dem entgegenſchlug, dem ſie nun angehören ſollte und wollte — da war Er fort. Ohne Abſchied, ohne ein Wort zu ſagen, war er ſtille am frühen Morgen weggereiſt.

Vor Joſefine wurde es Nacht, tiefe Nacht, was ſollte ſie denken, was war ihr angethan worden?

Nur mit tiefer Ergriffenheit kann man die vergilbten Blätter des Tagebuchs leſen, in welchem ſie, die Niemand hatte, ſich ausſprach, der Todesangſt, den Zweifeln, dem Schmerze freien Lauf ließ — denn das fühlte ſie, wenn ſie getäuſcht worden wäre, ſo könnte ſie es nicht überwinden.

Wohl gaben ihr Briefe Reinhold's an Vater Stieler und ſie ſelbſt bald genug Aufſchluß über ſein räthſelhaftes Beginnen.

Er war ſich klar geworden, nach langem, inneren Kampf, welcher Weg vor ihm liege, wenn er der Stimme ſeines Gewiſſens, wie der ſeines Herzens wollte gerecht werden. In Joſefinens reinem, unberührtem Weſen hatte er das Ideal edler Weiblichkeit erkannt — ſie zu erringen, dieſes Ziel ſtand klar vor ſeiner Seele.

Aber noch ſtand ein Schatten zwiſchen ſeinem und ihrem Glück: die nahen Beziehungen, in welchen er zu jener geſtanden war, an deren Beſitz er dereinſt ſein Lebensglück hatte ketten wollen. Wohl beſtand kein förmliches Band, vor Menſchen war er nicht gebunden: aber vor ſeinem zarten Gewiſſen und Herzen. Schroff, unvermittelt, ohne nähere Erklärung da abzubrechen, wo er wußte, daß er für einen leidenſchaftlichen Liebenden gehalten werde, das erſchien ihm herzlos und unlauter; brieflich eine ſo zarte Angelegenheit abzumachen, den Stürmen, welche eine perſönliche, offene und ehrliche Auseinanderſetzung vielleicht hervorrief, auszuweichen, erſchien ihm unmännlich; ſie, die andre, war eine große Seele, eine hochherzige Natur — ſie ſollte nicht klein von ihm denken, das war er ſich und ihr ſchuldig; Aug' in Auge wollte eine ſolche Sache aus-

getragen und gelöſt ſein, damit er klaren, offenen Blicks könnte „ſeiner Joſefine“ gegenüber treten, Haus und Herz ihr als ihre Heimath anzubieten. Vorerſt aber wollte nur Er ſich ſelbſt für gebunden halten — ſie alſo ſollte ſich für frei halten dürfen, bis alles klar und hell wäre. Das alles ſchrieb er ihr ehrlich, offen, gerade in einem von tiefem Schmerz der Entſagung getragenen Schreiben. Auch verſicherte ſie Brief um Brief ſeiner Treue, der Feſtigkeit und Aufrichtigkeit ſeiner Liebe. Aber was iſt ein Mädchenherz? Das eine Mal jubelte es auf in ſeligem Glauben, das andre Mal verzehrte es ſich in hoffnungsloſen Zweifeln.

Und was that das edle, gute, gewiſſenhafte Weſen? „Wenn er ihr, die vielleicht ja ſchwer an ihm gefehlt haben mag, wieder gegenübertritt, erwacht nicht die alte Liebe?“ Sie will nicht an der Unbekannten, die er einſt ſo leidenſchaftlich geliebt, zur „Mörderin“ werden, dadurch daß ſie ihr des Geliebten Herz abwendig macht. Nein, er ſoll ſich durch keinen Gedanken an ſie, durch keine Rückſicht auf ſie leiten laſſen, er ſoll *nur* ſein Herz und ſein Gewiſſen fragen — darum ſchreibt ſie ihm während eines ganzen Jahres kein Wort, keine Zeile, ſo zahlreich die Briefe ſind, die er ihr ſendet, in denen er ſie beſtürmt nur um Ein Wort, nur um Eine Verſicherung — ſie will kalt, ruhig ſcheinen, ob auch ihr Herz blutet, damit er nicht in blinder Liebe zu ihr ſein und jener Lebensglück zerſtöre!

Mit tiefer Rührung nur kann man den Adel der Geſinnung, die Seelenſtärke und die Kraft der Selbſtverleugnung und Opferwilligkeit bewundern, welche in dieſer zarten Mädchengeſtalt wohnten. Wo ſie ſchon damals die Kraft geholt hat, ſolch' faſt übermenſchliche Aufgaben zu vollbringen, davon geben uns die Worte eine Ahnung, mit denen ſie in jenem denkwürdigen Tagebuch ihre Seelenkämpfe zur Ruhe bringt:

am 14. Auguſt (nachdem die ſchwärzeſten Gedanken vor ihr aufgeſtiegen waren) „doch ich will nicht von mir klagen; o, auch *Du* haſt gelitten! Als Du mir geſtern mit lachendem Munde Gute Nacht gewünſcht haſt, hat Dein Herz gezuckt und geweint — unter Thränen biſt Du gewiß am letzten Haus vorbeigegangen! So will ich mich rüſten zu dem ſchweren Kampfe, der vor mir liegt, damit ich in meinem Unglück nicht verzweifle. Ich *muß* an Deine Liebe glauben, es gehe, wie es gehe. Es lebt ein Gott und der lebt auch

für uns, denn wir ſind ſeine Kinder, die er liebt und kennt. Er hat uns zuſammengeführt am Jahrestage meines unvergeßlichen Vaters, der Dich gewiß bei ihm erbeten hat! O der Glaube iſt ſo ſüß, die ſeligen Geiſter der Unſrigen, ſollten ſie uns nicht umſchweben?

Vertrau auch Du Ihm — er wird Alles zum Beſten lenken. Wir wollen zu ihm beten, ihm unſre heißen Wünſche vorlegen — ſollte er, der ja in jedem Blümlein ſeine grenzenloſe Güte zeigt, nicht auch mit uns Erbarmen haben? Sollte er uns das verſagen können, was Er uns in's Herz gelegt hat? Nein, er wird uns Kraft und Vernunft geben, daß wir das Rechte erwählen".

Den ſchweren Seelenkämpfen war freilich der zarte Körper nicht gewachſen. Abermals fiel Joſefine in eine ſchwere Krankheit, welche ſie an den Rand des Grabes brachte. Gerne würde ſie das Opfer der Entſagung gebracht haben, wenn ſie gewußt hätte, „daß es Gottes Wille und dem Geliebten zum Heil wäre"; immer von neuem legte ſie ihrem Herzen die prüfende Frage vor.

Noch einmal ſiegte die Kraft der Jugend und die Elaſticität des Genius, der aus den bitteren Schmerzen der kämpfenden und ringenden Liebe herrliche Lieder ſchuf.

Als das Frühjahr kam, ſuchte ſie in Augsburg in dem liebvertrauten Freundeskreiſe geiſtige und leibliche Erholung.

Auch Reinhold hatte indeß ſchwere Zeiten gehabt, Zeiten inneren und äußeren Kampfes. Klar ſtand das Ziel vor ihm: die Eine zu erringen, die ihm als der gute Engel ſeines Lebens erſchienen war. Aber ſie ſollte keinen Fuß in das Haus ſetzen, ehe er ihr die Wege völlig geebnet hätte; nicht die leiſeſte Spur von ernſten Auseinanderſetzungen oder irgendwelchen Kämpfen ſollte ſie antreffen, dann erſt wollte er vor ſie hintreten, um ſie heimzuholen, wenn er ihr jubelnd verkünden konnte: „Du biſt willkommen als meine Braut — willkommen als Tochter dem ehrwürdigen Vater, willkommen dem Geſchwiſterkreis und der ganzen hochanſehnlichen Familie".

Und es kam der erſehnte Tag: am 16. April langte in München ein Brief an, der Joſefine „zur glücklichſten aller Bräute" machte, vor Gott und Menſchen, vor ihrem Herzen und Gewiſſen durfte ſie ihren Reinhold den Ihrigen nennen. Es war „ein Übermaß von Seligkeit, ſie fühlte ſich deß nicht würdig"; ſie wußte, wem ſie ihr Glück dankte: „vor dem Schlafengehen Gott heiß gedankt! O, er

iſt unſer Vater, er hat alles gelenkt — wie iſt er ſo gut und treu!“ So heißt's im Tagebuch.

Aus jubelndem Herzen ſprang das Lied auf: „Frühling iſt gekommen“ (17. April 1841).

Rührend iſt es, mit welch' ſittlicher Strenge ſich nun Joſefine prüfte, ob und wieweit ſie im Stande ſei, das Glück ihres künftigen Gatten zu begründen — mit welcher Energie die ideale Künſtlerin daran ging, ſich zur Hausfrau und Hausmutter auszubilden und in den Dingen dieſer Welt Erfahrung zu bekommen. Treulich ſtand ihr darin die wackere Mutter Thereſe Lang und die Freundin Joſefine Stieler zur Seite.

Zunächſt freilich galt es, den zarten Körper zu ſtärken. Abermals trat die hohe Beſchützerin ins Mittel: Königin Karoline von Bayern ſandte ſie nach Kreuth. Wie anders grüßten ſie jetzt die blauen Berge und all' die lieben Stätten, welche die Zeugen ihres jungen Glückes und ihrer ſchweren Kämpfe geweſen waren! In Tegernſee begrüßte ſie im Namen der neuen ſchwäbiſchen Heimath Juſtinus Kerner als „ſeine liebe Landsmännin“. Dann kam endlich Reinhold ſelbſt, um ſtrahlenden Blicks die ſchwer errungene Braut, „ſeinen Schutzengel“ zu begrüßen, welchem im Glück dieſer Stunden die Erinnerung an all' das Schwere, das ja nun weit dahinten lag, unterging.

Nicht ohne Zagen ſah die glückliche Braut dem Augenblick entgegen, der ſie in die neue Familie führen ſollte. Sie war ſo ſchüchtern und beſcheiden; ſie dachte ſo gering von ſich ſelbſt, war ſie ja nur das „arme, ſchlichte Kind eines Hofmuſikus“ — von der Köſtlin'ſchen Familie aber machte ſie ſich hohe Vorſtellungen. Von Juſtinus Kerner hatte ſie erfahren, daß das eine ſehr hochanſehnliche, weitverzweigte und nach ſchwäbiſcher Art feſtzuſammenhängende Familie von hochgeſtellten Geiſtlichen und Beamten ſei, geſtrenge, höchſt ehrbare Leute, in einzelnen ihrer Glieder den ſchönen Künſten nicht abhold, wie z. B. Heinrich Köſtlin, dem Dichter und Mediciner, in Auguſt Köſtlin, dem Schwager ſeines Freundes Karl Mayer. Am meiſten Bangen empfand das Künſtlerkind vor der erſten Begegnung mit dem künftigen Herrn Schwiegervater. War derſelbe doch ein geſtrenger proteſtantiſcher Prälat, Mitglied des Königlichen Konſiſtoriums, und ſie, wenn auch nicht Bühnenkünſtlerin, doch immer eine Künſtlerin, dazu katholiſch! Von ihrem Verlobten wußte

ſie, daß der „Vater" zwar ein treuer, liebevoller und ſorgſamer Vater ſei, aber zugeknöpft und abgemeſſen; wer ihn nicht kenne, müſſe ihn für ſtreng, ſtolz und unnahbar halten, denn ſelbſt ſeine Kinder, ſo treu und warm er ſie liebe und für ihr Wohl beſorgt ſei, halte er in einem gewiſſen, wohl abgemeſſenen Abſtande von ſich. Die Töchter, insbeſondere das jüngſte, ein herziges, aufgewecktes, liebreizendes Mägdlein, verſtünden es ſchon beſſer, mit dem ehrwürdigen Herrn umzugehen.

Joſefine in ihrer geraden und zartſinnigen Weiſe ſetzte ſich hin und ſchrieb dem Manne, den ſie nunmehr ihren Vater ſollte nennen dürfen, einen Brief, wie ihn das kindliche Gemüth ihr eingab. Sie hatte Recht gethan: ihre Worte hatten das Herz des alten, ſeit Jahren im Wittwenſtande vereinſamten Mannes getroffen, er ſchrieb ihr am 13. Auguſt folgenden Willkommbrief, der uns den „Vater" zeigt, wie er leibte und lebte, abgemeſſen in Wort und Bewegung, ohne in den wohl abgewogenen Wendungen ganz die tiefe Bewegung des Vaterherzens verbergen zu können:

„Wertheſtes Fräulein!"

Halten Sie es einem alten Manne, der nachgerade ſich ſchwerfälliger bewegt, zu gut, wenn er unter den Umtrieben amtlicher Geſchäfte, die theilweiſe ihn zu längerer Abweſenheit von Hauſe nöthigten und hiernächſt abermals ihn auf beinahe vierzehn Tage von Hauſe abrufen werden, die Erwiederung Ihres unter dem 8ten July an ihn gerichteten liebevollen Schreiben's bißher im Anſtand ließ. Des Anklanges, den Ihr Schreiben in ſeinem Herzen gefunden, ſind Sie ohne Zweifel bereits durch eine Vermittlung, der Sie alles Zutrauen ſchenken, verſichert.

Der ſehr lebhafte Eindruck, welchen Ihre geiſtige und gemüthliche Perſönlichkeit im letztvergangenen Jahre während eines Zuſammenſeins von mehreren Wochen in Kreuth auf das Herz meines Sohnes machte, hat ſeit der räumlichen Trennung ſich ſo ungeſchwächt erhalten und ſo tiefe Wurzel geſchlagen, daß der entſchiedene Wunſch einer lebenslänglichen Verbindung durch die Ehe darauß hervorgegangen iſt. Reinhold knüpft ſein Lebensglück an Ihren Beſitz; und die Gründe, worauf ſich dieſe Geſinnung, nach ſeinen Äußerungen gegen den Vater, ſtützt, muß dieſer achten und ehren. Sie in Ihrem Theile haben gleichfalls Ihr Herz ihm geſchenkt und

ſprechen eine Zuneigung für ihn aus, die, vereint mit ſittlichen Eigenſchaften und Grundſätzen, wie ich bei Ihnen ſie annehmen darf, ihm für das Schönſte im ehelichen Leben, für das Glück reiner und außharrender Liebe, bürgt.

So verehre ich denn als eine Fügung der göttlichen Vorſehung das Zuſammentreffen, welches den Grund zu dem Verlangen meines Sohnes gelegt hat, Sie als die Gefährtin ſeiner Tage ſich anzuſchließen, und bitte Gott, er wolle die ganze Frucht, die für Ihr beiderſeitiges Glück auß dieſer Fügung erwachſen kann, zum Daſeyn kommen laſſen. Und Sie — ſeien mir willkommen, als Tochter, mit den zärtlichen Gefühlen, die Sie mir entgegenbringen! Den Werth einer Achtung und Liebe gegen den Vater, wie Ihr Schreiben ſie athmet, weiß ich nur ſtets höher zu ſchätzen, je mehr eine ſolche Verſüßung und Verſchönerung des Lebens für ein vielfach beraubtes und zumal des ehelichen Glücks längſt entbehrendes Greiſenalter Bedürfniß iſt. Ein Herz, das für meine Kinder ſchlägt und innig an ihnen hängt, werden Sie, bei näherer Bekanntſchaft, nicht an mir vermiſſen; dieſes Herz wird künftig mit gleichen Trieben Sie umfaſſen, wie den Sohn, mit welchem Sie in die engſte und dauerndſte Gemeinſchaft treten wollen!

Das Übrige behalte ich den 14 Tagen Ihrer nun bald zu erwartenden Anweſenheit in meinem Hauſe vor.

Aus väterlichem Herzen Sie ſegnend

Ihr ergebenſter

Nathanael Friedrich Köſtlin."

In den ſchönen Septembertagen, da König Wilhelm von Württemberg unter dem Jubel ſeines ganzen Volkes das 25jährige Jubiläum einer reichgeſegneten Regierung beging, ſah unſre glückliche Braut zum erſten Mal die neue, ſchöne Heimath! Jubel und Freude wogte in jenen Tagen in den Straßen Stuttgarts — Jubel war auch in dem glücklichen Herzen.

Die erſte Begegnung mit dem „Vater" hatte Joſefinen ſein Herz gewonnen und ſie iſt fortan ſein Liebling geblieben. Konnte er der Schwiegertochter ein ſchöneres Zeugnis ausſtellen, als wenn er ihr ſchreibt: die Tage ihrer Anweſenheit, das Walten ihrer liebreich und zart ſorgenden Aufmerkſamkeit um ihn „habe ihn immer gemahnt an die ſchönſte Zeit ſeines Lebens, da ſeine Heinrike noch

um ihn geweſen". Hatte der ehrwürdige Mann doch viel Schweres durchgemacht: die erſte Gattin, das Weib ſeiner Jugend, Heinrike, die Tochter des Kanzlers Schnurrer in Tübingen, hatte er früh verloren. Dem älteſten Sohne, einem hochbegabten Jüngling, der des Vaters Beruf ergriffen hatte und als Theologe die Tradition der Familie fortſetzen ſollte, mußte er mit tiefem Schmerze die Augen zudrücken; die zweite Gattin, welche er in der Wittwe des berühmten Kupferſtechers Müller fand, und welche ihm neuen Sonnenſchein in Haus und Herz brachte, weilte nur wenige Jahre an ſeiner Seite, der Tod machte dem Glücke, das wie ein lieblicher, flüchtiger Traum ihm vorübereilte, ein jähes Ende! Für ihn, den zurückhaltenden Mann, der ſich nicht ſo recht von Innen geben, ſein Herz zumal den jüngeren gegenüber nicht leicht aufſchließen konnte, war die Einſamkeit des Wittwenſtandes doppelt ſchwer. Um ſo freudiger berührte ihn die gemüthvolle, zartfühlende Art der neuen Tochter, welcher er eine wahrhaft väterliche, zartſinnige Liebe ſchenkte und oft, wenn er ſpäter in ihrem Hauſe weilte, in ſtillen Stunden das Herz öffnete und all' das vertraute, was er Schweres und Unausgeſprochenes ſeit Jahren in ſich trug. Sie aber umgab den theuren Mann, wenn ſie um ihn war, mit jenen zarten, kleinen Aufmerkſamkeiten, an die nur eine feingeſtimmte Seele denkt, die aber um ein einſames Gemüth eine wohlthuende Atmoſphäre der Liebe weben, kein Wunder, daß kein Sommer verging, ohne daß der (wie ihn fernerſtehende nannten) „ſtolze, ſtrenge Herr Prälat" bei ſeiner „getreuen Joſefine" einkehrte und Wochen lang in ihrem ſchönen, ſtillen Heim ausruhte.

Der engere, wie der weitere Familienkreis nahm das liebliche Künſtlerkind mit herzlicher Freude auf; ſtatt, wie ſie gefürchtet hatte, auf Voreingenommenheit und Zurückhaltung zu ſtoßen, fand hier Joſefine nicht bloß das liebenswürdigſte Entgegenkommen für ihre Perſon, ſondern auch ein ebenſo warmes, wie tiefes und feines Verſtändnis für das, „was ihr nächſt Gott und ihrer Liebe das Höchſte und Theuerſte" war, für ihre Kunſt.

Die Schweſtern, Luiſe, welche den Profeſſor Reinhardt[1]), einen Neffen des bekannten Grafen Reinhardt heirathete; Marie Müller[2]) (Tochter der zweiten Gattin Köſtlin's aus erſter Ehe), welche die

1) vergl. op. 14. 2) vergl. op. 27.

Gattin des Banquier Jäger in Frankfurt a. M. wurde; Adelheid, damals ein elfenhaftes, munteres Kind, jetzt die Gattin des auf dem Gebiete der Forſtwiſſenſchaft als bedeutende Autorität wohl bekannten Profeſſors Nördlinger in Hohenheim, ſchloſſen die neue Schweſter mit herzlicher Innigkeit alsbald ins Herz, die Brüder, Wilhelm Köſtlin, jetzt Oberamtsarzt zu Backnang in Württemberg, und Karl Müller (vergl. op. 25), der Sohn der zweiten Mutter aus deren erſter Ehe, welcher als Hiſtorienmaler einen bedeutenden Namen errungen hat und in den erblichen Freiherrenſtand erhoben worden iſt, widmeten ihr eine ritterliche Verehrung. Karl Müller's Stift hat die Züge der Schwägerin in einer Bleiſtiftſkizze verewigt, die außer einer Zeichnung Winterhalter's das einzig gute, das geiſtige Weſen in den Zügen Joſefinens wiedergebende Bild derſelben geblieben iſt.

Im ſelben Hauſe mit ſeinem Bruder, dem Prälaten Köſtlin, wohnte Heinrich Köſtlin, Obermedicinalrath, der gleifalls Wittwer war. Auch in ſeiner Familie herrſchte ein reges, muſikaliſches Leben und wiſſenſchaftlich-künſtleriſches Streben; ſeine Söhne, Otto Köſtlin der Naturforſcher, Julius Köſtlin der Theologe, Theodor Köſtlin der Juriſt haben ſich je auf ihrem Gebiete die Hochachtung der Fachgenoſſen erworben; am nächſten ſtand Joſefine dem liebenswürdigen Sänger unter denſelben, Theodor (vergl. op. 34), durch den ſie mit Lindpaintner und Emilie Zumſteeg näher bekannt wurde. Von den beiden Töchtern heirathete eine den Profeſſor der Staatswiſſenſchaften Hoffmann in Tübingen, und wurde in ſchwerer Zeit Joſefinens treue Beratherin und Stütze; die andre, Thusnelde, erlebte Schweres, blieb dann des Vaters Stütze bis zu deſſen 1867 erfolgten Tode und fand in dem Theologie und Naturwiſſenſchaft in ſeiner Perſon verſöhnenden Rudolf Schmid als deſſen Gattin ihres Lebens Halt und Beruf. — Der jüngſte Bruder des Prälaten, den ſchwäbiſchen Theologen als langjähriger Präſident des Konſiſtoriums wohl noch in treuem Gedächtnis, ein fein geſtimmter, mit warmherziger Religioſität weitherzige Kunſtliebe vereinigender, an Geſtalt unanſehnlicher, aber durch Adel und natürliche Würde unwillkürlich imponirender Mann, Auguſt Köſtlin, zugleich Vorſtand der Kunſtſchule in Stuttgart, trat mit Joſefine alsbald in wahlverwandtſchaftlich nahe Beziehung; ſeine Gattin, die Schweſter des Dichters Karl Mayer, wurde ihr eine treue mütterliche

Freundin, die Töchter schwesterliche Freundinnen, eine derselben begeisterte Interpretin ihrer Lieder (vergl. op. 22, 23); die Söhne, August, jetzt Ingenieur in Wien, und Karl, Strafanstalts-Direktor, traten ihr freundlich nahe. So war es in der That ein schöner, anregender Kreis, in welchen Josefine eingeführt wurde, ein Kreis, wo die verschiedensten Elemente harmonisch vereint waren. Dem Kreise der befreundeten Familien gehörten außer Lindpaintner, Emilie Zumsteeg unter anderen die auch weiterhin bekannten Familien Boisserée, Rapp, Müller u. a. an.

* * *

Es waren für Josefine Tage eines traumhaft schönen und reinen Glückes, welches im folgenden Jahre einen festen, dauernden Bestand gewann.

Dr. Christian Reinhold Köstlin hatte nicht bloß als Dichter und Dramatiker glücklich debutirt; er hatte auch als Gelehrter auf dem Felde der Rechtswissenschaft durch die Früchte ernsten Fleißes Aufsehen erregt und wurde 1842 als Nachfolger des damals schon berühmten Juristen Wächter zum außerordentlichen Professor an der Universität Tübingen ernannt.

Am 29. März segnete der ehrwürdige Vater seine Kinder in der Hospitalkirche zu Stuttgart ein, worauf dieselben zum zweiten Male nach katholischem Ritus in der katholischen Pfarrkirche daselbst durch Oberkirchenrath Volz getraut wurden.

Dann gings den Rhein hinunter. Ein fröhliches Lied („Ein Vögelein fliegt über den Rhein" in op. 14) ist die musikalische Frucht dieser sonnighellen Zeit.

In Tübingen kam man dem jungen Paare mit der größten Freundlichkeit entgegen. Freilich hatte die „junge Künstlerin", dazu als „Münchnerin", für die guten Tübinger von damals etwas Exotisches und war ihnen schon deshalb wichtig und interessant. Reinhold Köstlin war ein grundgelehrter, dabei anregender und darum beliebter Lehrer; dazu reich ausgestattet mit Gaben der Geselligkeit und der Muse, ein höchst humoristischer, liebenswürdiger und geistreicher Gesellschafter.

Der junge Professor baute sich in einer damals noch ganz abgeschiedenen und stillen Gegend nahe der Stadt und dem Universitätsgebäude ein reizendes Tusculum mitten in den Garten, den er selbst anlegte.

Glückliche Jahre folgten nun. „Nie will ich Gott anklagen, wenn er mir auch noch viel mehr Leid auflegen wollte, als ich ſchon gekoſtet habe, denn ich bin glücklich geweſen, ſo glücklich, daß es mir zuweilen wie ein Unrecht vorkam", ſchrieb Joſefine ſelbſt in den Erinnerungen, die ſie für ihren bewährten Jugendfreund und liebenswürdigen Biographen Ferdinand Hiller 20 Jahre ſpäter aufzeichnete. Wahrlich, es waren Jahre voll Sonnenſchein — deſſen erinnern ſich die noch lebenden Kinder, deſſen mögen auch die Freunde aus jenen Tagen ſich noch wohl erinnern.

In den Weihnachtstagen 1842 langte ein blondlockiges, blauäugiges Söhnlein an. Kein geringerer, als Felix Mendelsſohn-Bartholdy wurde zum Gevatter gebeten und nach ihm ſollte der Knabe heißen. „Ja, das glaube ich, antwortete der edle Meiſter in einem Brief vom 12. Jan. 1843 [1]), daß ich ſo eine Pathenſtelle annehme. — — — Wenn das Andenken ſo herzlich lieber Freunde, und ein Beweis Ihrer Freundſchaft, und eine noch engere, dauernde Verbindung derſelben ſo eine rechte, wahre Freude iſt, und die ganze Seele durchwärmt, ſo empfinde ich dieſe Freude, und danke Ihnen und Ihrer Frau dafür".

Welch' Glück des Gatten Seele erfüllte, mögen die Strophen, die er damals gedichtet, beſſer ſagen, als proſaiſche Worte:

Kam ich heim und fand Dich ſchlafend —
Mit der ſeelenvollen Miene,
Ob das Auge gleich geſchloſſen, —
Schlafend neben Dir den Knaben,
Den Du, Liebe mir geſchenkt.

Stille ſteh' ich an der Thüre,
Wage nicht, Dich aufzuwecken, —
Brauche nicht Dich aufzuwecken;
Denn wir reden mit einander, —
Durch's geſchloſſne Aug' hinunter
In die Seele ſeh' ich Dir.

Alles weiß ich, was Du träumeſt.
Mit Dir träum' ich wachen Auges
Jugend, Hoffnung, goldne Fülle
Alt und neuer Zeit verſchlungen
In ein ſeliges Geſchick.

1) a. a. O. S. 363.

Und von All' dem keine Ahnung,
Hold in Götterunſchuld lächelnd,
Aufgelöſt in's Glück des Schlummers, —
O wie hold liegt in der Wiege
Unſer Traum, — der Knabe da![1])

* * *

Raſch folgten einander noch drei Söhne — Theobald, Eugen, Heinrich, und zwei Töchter, Thereſe und Maria. Daß es da an allerlei häuslichen Unruhen, Krankheiten und ſonſtigem Hauskreuz nicht fehlte, läßt ſich denken. Aber das ſüße Bewußtſein eines ſo ſeltenen und reinen Glücks ließ die Gatten alles leicht nehmen, woran oft andere ſich ärgerlich aufhalten und ſtoßen.

Zur Bereicherung des an ſich ſchon ſo ſchönen Familienlebens trug die Kunſt und der anregende Verkehr mit den zahlreichen Freunden des Hauſes bei, zu welchen in erſter Reihe Ludwig Uhland, Karl Mayer, Guſtav Schwab (der ſeine an Prof. Dr. Klüpfel verheirathete Tochter häufig beſuchte), Fallati, Friedrich Viſcher, Hermann Fichte, A. v. Keller, die beiden Bruns, Viktor der Chirurg und Georg der Pandektiſt, Leibnitz der Maler, Gmelin der Chemiker, und endlich Hirſcher und Schott, die bekannten katholiſchen Theologen, nebſt vielen anderen hervorragenden Zierden des damaligen Tübingen gehörten. In muſikaliſcher Hinſicht fand Joſefine warme Anſprache bei der trefflichen Familie Schunke, dem muſikaliſchen Theologen Palmer, und dem edlen Meiſter des Volksliedes, Friedrich Silcher. Auch junge Leute fühlten ſich glücklich und wohl in dem Künſtlerheim: es kehrten damals fleißig im Hauſe ein Karl Gerok (Repetent), Eduard Zeller, der berühmte Philoſoph, Karl Köſtlin, der ſpätere Äſthetiker, Julius Köſtlin der Theolog (Halle), Theodor Köſtlin der praktiſche Juriſt und fröhliche Sänger, Berthold Auerbach, der nunmehr ſo berühmte Dichter, und Immanuel Faißt, damals noch Theolog; fremde Künſtler, Dichter, Gelehrte, die Tübingen berührten, gingen nicht leicht an dem Hauſe vorüber; ſo weilten Alfred Jaell (1845), Emmanuel Geibel (1852), Thereſe Milanollo (1852), Köckert vorübergehend im Hauſe.

Die Tonkunſt war und blieb immer das verklärende Element des Familienlebens. Nie kargte die Künſtlerin mit ihren Gaben,

1) vergl. auch die prächtigen Strophen „Zur Taufe des erſtgebornen Sohnes" in einem Gedichte von C. Reinhold, Stuttgart 1853, S. 195.

wenn es galt, die Freuden der Geſelligkeit zu verſchönern oder einen wohlthätigen Zweck zu fördern. Nur zu öffentlichem Auftreten in Koncerten war ſie, die ſtets allzubeſcheidene, ſchwer zu bringen. Auch zur Herausgabe von Kompoſitionen kam ſie in der ſchönen Roſenzeit nicht: die Künſtlerin wich der Hausfrau und der Mutter. Süße Wiegenlieder, fröhliche Kinderlieder waren die freundlichen Gaben, mit welchen der Genius den Gatten und die Kinder erfreute. Jedes Familienfeſt, insbeſondre des Vaters Geburtstag, erhielt ſeine Weihe durch Muſik und Poeſie. Bei ſolchen Gelegenheiten allein mußte die Komponiſtin zugleich auch die Dichterin machen. Das eine Mal, da ſie dem Gatten — als höchſt nothwendiges Hausmöbel! — eine ſogenannte Bockleiter zum Geburtstag verehren mußte, drapirte ſie dieſes proſaiſche Geſchenk mit neuen Vorhängen für das Studirzimmer des Gatten, koſtümirte die ſechs Kinderchen als Engel — dieſe mußten ſich auf die Sproſſen der aufgeſtellten Leiter ſetzen — und die kleine Engelſchar auf der Himmelsleiter begrüßte bei ſtrahlendem Kerzenlicht den Geburtstägler mit Joſefinens neueſtem Kinderlied. — Das andre Mal koſtümirte ſie die Kleinen als eine Geſellſchaft reiſender Künſtler — oder ſteckte ſie in das maleriſche Koſtüm der Steinlacher Bauern, je nachdem das meiſt im Haushalt nöthige proſaiſche Angebinde es forderte. So ernſt ſie die Proſa des Lebens nahm, ſo gewiſſenhaft ſie ihren Pflichten als Hausfrau nachkam — das war eben das Schöne, daß ſie allem einen poetiſchen Hauch zu verleihen wußte. Als die Knaben größer wurden, zog ſie ſich ein Kinder-Streichquartett heran — die drei jüngſten ſangen die Terzette aus der Zauberflöte völlig rein und ſicher — ſo gab es liebliche Hausmuſik in Hülle und Fülle.

Aus dem Kreiſe der Freundinnen, welche ſich um Joſefine ſcharten, heben wir — da es ja unmöglich wäre, alle zu nennen — beſonders hervor Ottilie Wildermuth, die bekannte Schriftſtellerin (vergl. op. 30), Franziska Ammermüller, die ſpätere Vorſteherin des Schwäbiſchen Frauenvereins (op. 28); Luiſe Boſſert, die „Tabea" Tübingens und ehrwürdige Gattin des allen Tübingern noch in treuem Gedächtnis ſtehenden ſogenannten „Ideen-Boſſert", eines ebenſo trefflichen Menſchen wie köſtlichen Originals, ſowie deſſen edle Tochter, die Gattin des der Familie Köſtlin vom erſten bis zum letzten Tage mit ſelbſtloſer und aufopfernder Hingebung zugethanen Arztes Dr. Gärttner.

Ja, es war eine ſchöne, goldene Zeit! Nur zu ſchnell ging ſie vorüber. —

Der erſte, tiefe Schmerz, welcher Joſefinens reines Glück trübte, war der frühe Tod ihres Freundes Felix Mendelsſohn-Bartholdy, der am 4. Nov. 1847 erfolgte und die ganze Muſikwelt mit Trauer erfüllte. Ihr künſtleriſches Ideal war mit ihm dahingegangen. Treulich nahm der Gatte an ihrem Schmerze Theil, war der große Meiſter doch auch ſein Freund geweſen. Bei der Trauerfeier, die vor gewähltem Kreiſe im Muſeum veranſtaltet wurde, hielt er ihm die „Todtenklage“ in ergreifend ſchönen Strophen („Todtenopfer für Felix Mendelsſohn-Bartholdy“, ſiehe Gedichte von C. Reinhold, Stuttgart 1853, S. 186).

Nach zehn Jahren ungetrübten Eheglücks ſtiegen die erſten, ernſt drohenden Wolkenſchatten am Horizont herauf. An dem gewöhnlichen Hauskreuz hatte es ja auch bisher nicht gefehlt: im Jahr 1844 war Joſefine ſo ſchwer erkrankt, daß ihr die letzte Ölung ſchon gereicht wurde; Gott ließ ſie zur Freude Aller geneſen. Kinderkrankheiten ſpannten die Kräfte der treuen Mutter Wochen hindurch ſtark an. Aber — wer verliert darüber nur ein Wort, wenn man ſich liebt und hat.

Der zweite Sohn Theobald wurde im neunten Jahre von einer ſtrophulöſen Krankheit befallen, deren Anfänge den Ärzten ſchon ſchwere Bedenken machten, welche nur allzu gerechtfertigt waren, denn erbarmunglos griff das Leiden um ſich und machte den Knaben allmählich zum hilfloſen Krüppel, der volle zwanzig Jahre vor den Augen der Mutter hinſiechte.

Bald geſellte ſich zu dieſer Sorge noch die um den Gatten. Ein hartnäckiges Halsleiden, das keiner Kur und keiner ärztlichen Kunſt weichen wollte, machte dem jugendlichen, damals gerade auf dem Höhepunkt ſeiner Wirkſamkeit ſtehenden Gelehrten die akademiſche Lehrthätigkeit unmöglich und nöthigte ihn, ſich auf das Studirzimmer und auf die litterariſche Arbeit zu beſchränken. Immer mehr ſchwand die Kraft des Körpers; das einſt ſo biegſame, modulationsfähige und ſchönklingende Organ war während dreier Jahre keines lauten Wortes mehr fähig. Wie viel innere Kämpfe, wie viel Thränen und Gebete hat die arme Frau aufgewendet in den zahlloſen ſchlafloſen Nächten, bis es zuletzt doch unabwendbar, unerbittlich vor ihr ſtand: du mußt den Gatten hergeben!

Der Konfirmationstag des Erſtgebornen ſtand bevor. Da, am Samſtag vor dem Konfirmationsſonntag — es war der 14. September 1856, ein ſommerlich warmer ſchöner Herbſttag — wurden die Kleinen in das Krankenzimmer des Vaters gerufen, damit er ihnen noch ſegnend die liebe Hand aufs Haupt lege. In Schmerz und Jammer aufgelöſt ſaß die arme Mutter am Lager des Sterbenden, der ſie mit abgeriſſenen Worten tröſtete und immer wieder nach oben wies. Bis zum letzten Athemzug war er bei hellem, klarem Bewußtſein; ſeine Augen ruhten mit ſchmerzlichem Ausdruck auf dem Erſtgebornen, der am Fußende des Bettes ſtand.

Es war ein ſchrecklicher Tag, als der arme Felix, mutterſeelenallein — denn die Mutter war zuſammengebrochen, als das Herz des Gatten ſtillſtand — zum Konfirmationsaltar treten mußte und bei der Heimkehr die verzweifelnde Mutter mit dem Denkſpruch tröſten ſollte, den er am Altar bekommen hatte: „Selig ſind, die da Leid tragen, denn ſie ſollen getröſtet werden". „Ich meinte, Schwereres könne nie über mich kommen, das Maß ſei voll, übervoll" — hat die ſchwergeprüfte ſpäter geſagt.

Der Blick auf die ſechs unmündigen Kinder, die nun allein auf ſie angewieſen waren, zumal der Blick auf das kranke Sorgenkind, das damals ſchon mühſelig an Krücken ging, zwang die niedergeſchmetterte Frau, ihre Kraft zuſammenzuraffen; und der, zu dem ſie nicht müde wurde, aus der Tiefe ihres Schmerzes zu rufen, hat ihr die Kraft gegeben, ihren Kindern Mutter im vollſten Sinne zu ſein.

Ihr ſchien es, als ſeien alle Saiten in ihrem Innern zerriſſen; und doch nöthigte ſie die finanzielle Lage, zur Kunſt zu greifen, um ſich und ihre Kinder durchzubringen und das, was die vielen Krankheiten erforderten, herbeizuſchaffen.

Ritterlich nahm ſie den Kampf mit dem Leben auf und fing an, Unterricht in Geſang und Klavier zu ertheilen. Wieder wie in früheren Tagen flogen ihr die Herzen ihrer Schüler und Schülerinnen zu. Manches ſchlummernde Talent hat ſie zu wecken verſtanden, manchen Edelſtein geſchliffen, in jedem, der ihren Unterricht genoß, hat ſie eine wahre Begeiſterung und ein rechtes Verſtändnis für ihre Kunſt entzündet.

Allmählich regte auch der ſchaffende Genius ſeine Schwingen wieder, das erſte Lied, das ſie nach der ſchmerzlichen Kataſtrophe

vornahm und veröffentlichte, war Uhland's Frühlingsglaube: „Die linden Lüfte sind erwacht"; es sagte ihr selbst, wie wenig der Springquell der gestaltenden Erfindung in ihr versiegt sei, und im Gestalten und Bilden herrlicher Weisen fand sie wieder neuen Lebensmuth und neue Lebensluft; ja sie fand den alten elastischen, bezaubernden Humor wieder, der gerade ihr so lieblich stand.

Es folgten nun die Liederhefte von op. 20 an; freilich mußte sie es schwer empfinden, daß sie so lange geschwiegen hatte, aber sie durfte es auch erfahren, daß sie in der Welt der Kenner nicht vergessen sei.

Kaum hatte sie mit bewundernswerther Elasticität sich so weit gefaßt, daß sie mit voller Lust und Liebe ihrem Berufe als Mutter und Künstlerin genügen und darin wieder eine freudige Beruhigung finden konnte, so stiegen neue Schatten am Horizont auf.

Der älteste Sohn Felix, Mendelssohn's Pathe, der schon bedeutende Fortschritte in der Musik gemacht hatte und große Anlagen zur Komposition verrieth, trat im Jahre 1857 in das theologische Seminar zu Blaubeuren ein, um die Laufbahn eines Theologen zu ergreifen, in welcher er den Seinen verhältnismäßig am frühsten eine Stütze werden konnte. Es geschah wohl gegen seine innerste, auf die Kunst hinstrebende Neigung, die er als guter und getreuer Sohn willig unterdrückte.

Im siebzehnten Lebensjahre befiel ihn ein nervöses Kopfleiden, das ihn nach Verfluß eines Jahres, während dessen er sich tapfer dagegen gewehrt hatte, nöthigte, die Bildungsanstalt zu verlassen und in das Vaterhaus zurückzukehren. Der sonst so liebenswürdige Jüngling wurde mit Einem Mal krankhaft gereizt, quälte Mutter und Geschwister mit Einbildungen, Mißtrauen, Verfolgungswahn. Dann versank er in eine entsetzliche Schwermuth und Gewissensangst: Nächte lang saß er, bebend und zitternd vor einer inneren Angst, am Bette der Mutter, ihre liebe Hand umklammernd und Trost begehrend, den sie, wiewohl ihr selbst das Herz blutete und tiefes Weh ihre Seele durchdrang, nicht müde wurde, ihm mit unsäglicher Geduld und Treue zu geben, wie nur ein so reiches, tiefes, gottergebenes Mutterherz es vermag.

Welchen Kampf, welche schmerzliche Überwindung hat es dieses Mutterherz gekostet, bis es nach monatelangem Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung der trostlosen Gewißheit sich nicht mehr ver-

ſchließen konnte: Dein Kind, Dein Stolz, Deine Freude, Deine Hoffnung iſt — geiſteskrank! Als man den Sohn, der damals 22 Jahre alt war, zum letzten Male, nachdem er von der Anſtalt Winnenthal aus einen Beſuch in der Heimath hatte machen dürfen, gewaltſam ins Irrenhaus abführen mußte, als ſie ihm freundlich, mit lächelndem Munde zuſprechen mußte, während das Herz in ihr weinte und ſchrie — als er dann noch unten an der Gartenthüre ſich umwandte und mit flehentlich erhobenen Händen zur Mutter zurück verlangte, die Abſchied winkend unter der Thüre ſtand, bis er um die Ecke war, da iſt ſie abermals zuſammengebrochen, und jede Mutter wird das verſtehen. —

Damals war Dr. Felix von Niemeyer in Tübingen als Vorſtand der mediciniſchen Klinik an der Univerſität. Seiner anfriſchenden, gemüthvollen Perſönlichkeit im Verein mit ſeiner ärztlichen Kunſt gelang es, die völlig muthlos darniederliegende Frau noch einmal aufzurichten und dem Leben und der Kunſt wieder zu ſchenken. Unauslöſchlicher Dank hat ſie mit dieſem trefflichen Arzte und eine innige Freundſchaft mit deſſen edler, fein angelegter Gattin, Thereſe von Niemeyer, verbunden (op. 36).

Auch der Schmerz über das Unglück ihres Sohnes zeugte Lieder. In den Tagen der tiefſten Gepreßtheit und Niedergeſchlagenheit entſtanden die „Lieder des Leids“ (op. 29), welche ſie dem Dichter derſelben, Albert Zeller, zueignete, deſſen bewährter Fürſorge ihr armer Felix in Winnenthal anvertraut war.

Im Jahre 1866 wurde ihr die freudige Genugthuung zu Theil, daß zwei Prinzen des königlichen Hauſes ihren Unterricht begehrten: Prinz Wilhelm v. Württemberg und Herzog Eugen v. Württemberg. Ihre Natur gewann neue Spannkraft und die Liebe zu ihren Kindern, die nun ſchon heraufwuchſen und an Freud und Leid des Lebens wie an der Kunſt, welcher die Mutter huldigte, lebendigen Antheil nehmen konnten, ermunterte ſie zu neuem, freudigem Schaffen. In raſcher Folge veröffentlichte ſie die Lieder op. 33 bis 41.

Ihr Wirken fand freudigen Anklang. An Otto Scherzer, dem Nachfolger Silcher's, hatte ſie nicht bloß einen Freund aus den Tagen der Jugend, ſondern einen Kunſtgenoſſen gewonnen, der ihre Art und Richtung mit vollſtem Verſtändnis würdigte. Mit Klara Schumann war ſie ſeit 1852 in freundlichſte Beziehungen

getreten[1]). Später wurde ihr die große Freude zu Theil, Mendelsſohn's Tochter, Lili, welche dem bekannten Kirchenrechtslehrer Profeſſor Dr. Wach die Hand reichte, von Angeſicht zu Angeſicht kennen zu lernen und in eine innige, durch das Andenken an den Meiſter geweihte Freundſchaft mit ihr zu treten. — Ferdinand Hiller ferner, der alte treue Jugendfreund, hatte die muſikaliſche Welt wieder auf Joſefine Lang, die Liederkomponiſtin, aufmerkſam gemacht[2]). — Das alles gab ihrem Weſen wieder eine freudige Gehobenheit, die um ſo mehr Seelengröße bewies, je ſchwerer das Leid war, das in ſtillen Stunden über ſie kam und ihre Träume beherrſchte, und je ſchwerer der Druck war, der auf ihr und ihren Verhältniſſen laſtete.

Wohl befand ſich die Regelung ihrer finanziellen Verhältniſſe in guten, treu beſorgten Händen — aber wenn man bedenkt, daß der älteſte Sohn in der Irrenheilanſtalt weilte, der zweite ſtets krank da lag, der dritte krank und berufslos zu Hauſe weilte, ſo wird man begreifen, daß die Wittwenpenſion niemals reichen wollte; die „Honorare" waren auch nicht ſo reichlich, daß ſie den Ausfall decken konnten, — ſo gabs immer Druck und Sorge genug, aber auch immer wieder Licht und Freude. Als Joſefine einſt in ſchwer

---

1) vergl. op. 26.

2) F. Hiller (Aus dem Tonleben unſrer Zeit. II. S. 116. Leipzig 1868) ſagt S. 134 von ihren Liedern: „Sie geben in ihrer Folge das Bild einer ſteten Entwicklung. Die früheſten gehören der Zeit an, wo ſie noch faſt ein Kind war, und tragen den Stempel der liebenswürdigſten Naivetät, aber ſchnell wächſt die Breite der melodiſchen Anlage, die Eigenthümlichkeit der Harmonie, die Tiefe der Auffaſſung, der Reichthum der Begleitungsformen. Was dieſe Geſänge auszeichnet, iſt vor allem die Spontaneität der Erfindung — in den einen und anderen mehr oder weniger bedeutend, findet man nie muſikaliſche Mache, oder intereſſante Reflexion, die Hauptkrankheit unſrer Zeit. Ein andrer, großer Vorzug der Lang'ſchen Lieder iſt die Behandlung der Stimme — in jedem Takte zeigt ſich die Sängerin im beſten Sinne des Wortes. Aber auch die Klavierbegleitung legt Zeugnis davon ab, daß die Tonſetzerin auf dem Inſtrumente gänzlich zu Hauſe iſt. Zeigt ſich auch hier und da der Einfluß, den Mendelsſohn'ſche und Schubert'ſche Weiſe auf ſie ausgeübt, von Nachahmung iſt nirgend eine Spur; Alles iſt friſch einem echten muſikaliſchen Gemüth entſproſſen, ohne Ängſtlichkeit, ohne Peinlichkeit, ohne eine Rückſichtnahme, welcher Art ſie ſei. Heiter oder traurig, tiefernſt oder freudeprudelnd, ſtets iſt die Stimmung eine geſunde, ebenſo entfernt von überſpannter Melancholie, als von ſich ſelbſt überbietendem Glückſeligkeitsdufel. Es iſt aufrichtige Muſik und ihre Aufrichtigkeit entſpringt einer edlen Seele."

bedrängter Lage ein theures Andenken an ihre „Glanzzeit", einen Schmuck, den ihr die Königin Karoline von Bayern, ihre hohe Beſchützerin, verehrt hatte, in aller Stille veräußerte, da waren treue Freundeshände im Spiel und der reiche Erlös war begleitet von den ſchönen Worten:

„Laß es, Theure, Dich nicht grämen,
Daß Du ſollſt als Silber nehmen,
Was Dir eine Fürſtenhand
Einſt als Gold hat zugewandt:
Freundesliebe hat's gewollt,
Freundeslieb iſt echtes Gold!"

Und wie vollends war ſie ergriffen, als die Mendelsſohn'ſche Familie, in hochherzigſter Weiſe das Andenken an ihren großen Sohn zu ehren, deſſen Freundin in Anbetracht ihrer ſo ſchweren Lage den Reinertrag der erſten Ausgabe der „Reiſebriefe" zuwandte. Als der ſel. Bruder des Meiſters, Paul Mendelsſohn-Bartholdy, ihr von dieſem Entſchluß der Familie in einem warmen theilnehmenden Briefe Kunde gab, war es ihr, als „grüßte ſie der Geiſt des verklärten Freundes".

Mitten in dieſe Zeit freudig gehobenen Wirkens fiel ein Ereignis, welches das Mutterherz wiederum zum Tode verwundete.

Am 29. September 1868 brach in der Heilanſtalt Winnenthal auf räthſelhafte Weiſe Feuer aus. Ein einziger Kranker war das Opfer, — es war Felix.

Gott blies ihm im Schlafe den Odem aus
Und trug dann aus Schutt und aus Moder
Den Geiſt in's herrliche Vaterhaus
Bei feſtlichem Flammengelober —
Und als Dich die Engel dort ließen ein,
Fiel auf Erden des ewigen Lichtes Schein!

So ſang dem Erlöſten ſein Leidensgenoſſe in der Irrenanſtalt, Paul Kauffmann, des Komponiſten Emil Kauffmann unglücklicher Sohn, mit dem ſich Felix innig befreundet hatte, nach.

Das Mutterherz erbebte in ſeinem Grunde; zu dem Schmerze geſellten ſich die Schreckniſſe einer aufgeregten Einbildungskraft, welche ſich die Todesſtunde des fernen Kindes nicht grauenvoll genug ausmalen konnte.

Gottes Fügung führte in derselben Stunde, da der Erstgeborne seinen Leiden entrückt worden, dem Mutterherzen einen neuen Sohn zu in dem trefflichen Liedersänger Johannes Schleich, welcher sich durch den seelenvollen Vortrag von Josefinens Liedern in das Herz der ältesten Tochter derselben, Therese, so sehr hineingesungen hatte, daß diese ihr Lebensgeschick freudig seiner Hand anvertraute. An dem jungen Glücke der Tochter richtete sich das Gemüth der Mutter wieder auf, und am Krankenbette ihres „Hiob" fand sie treues Verständnis für ihren tiefen Schmerz und reichen Trost: denn die Frucht der Trübsal, durch welche dieser junge Geist in zwanzigjährigem Siechthum hat hindurchgehen müssen, war eine seltene Reife des Geistes und eine Fülle innerer Erfahrung, die ihn dem Mutterherzen recht zum priesterlichen Tröster machten.

Im Jahre 1869 schied die Tochter aus dem Hause, nachdem der jüngste Sohn, der im Begriffe war die Laufbahn eines Geistlichen zu betreten, die Hand der Schwester in die des neuen Bruders gelegt hatte. Wenige Wochen darauf schied er selbst, um einem ehrenvollen Rufe nach Paris zu folgen. An seine Stelle im Familienkreise rückte als neuer Sohn Dr. Richard Fellinger, mit welchem sich die jüngste Schwester im Herbst 1869 verlobte. So schlang Freud und Leid sich in einander.

Das Jahr 1870/71 entriß der Mutter den Sohn, der 14 Tage vor Ausbruch des Krieges nach Hause zurückgekehrt war, und den künftigen Schwiegersohn. Beide zogen zu Felde, der eine als Feldprediger, der andre als Infanterist.

Gott führte sie beide im Sommer 1871 glücklich in die Arme der Mutter zurück. Der Sohn traute den Kriegskameraden mit der Schwester; der Mutter aber, die nun die letzte Tochter weggegeben hatte, führte er eine neue Tochter noch am selben Tage zu in Sophie Gerok, der Tochter des Dichters der „Palmblätter" und altbewährten Freundes vom Vater her, der ein Zeuge der glücklichsten Tage Josefinens gewesen war.

Immer stiller wurde es im Hause. Der jüngste Sohn, der noch zwei Jahre als Repetent am theologischen Stift zu Tübingen den Seinigen hatte zur Seite stehen dürfen, schied 1873, um eine ihm übertragene Stelle anzutreten und den eignen Herd zu gründen. Der dritte Sohn Eugen, der bisher in Folge des Nervenfiebers geschwächt und berufslos fast fünf Jahre hatte zu Hause still liegen

müſſen, hatte einen erfreulichen Anlauf zur Beſſerung ſeiner Lage genommen und in Reutlingen ein ſeinen Kräften entſprechendes Plätzchen in Guſtav Werners Bruderhaus gefunden, von wo er nur über den Sonntag nach Tübingen herüberkommen konnte. —

So wuchs Joſefine mit dem Schmerzenskinde Theobald noch enger zuſammen als bisher. Er war der Vertraute ihrer Gedanken, Sorgen und Schmerzen, ihr Sohn, Freund und Tröſter.

Die Frühjahrsſtürme 1873 nahmen ihr den Liebling! Leiſe löſchten ſie das Leben aus, das ja troſtlos vor dem Dulder lag. Die Erſtlinge des Gartens, den er ſo ſehr geliebt, ſchmückten den Sarg, in welchem man ihn hinaustrug.

Dieſen Schmerz hat die Vereinſamte nie überwunden. Ein allzu großes Vermiſſen entſtand. Überall fehlte ihr der Sohn, jetzt erſt fühlte ſie ſich ſo recht allein. Aber auch aus der Stille der Trauer erblühten Lieder: geiſtliche Lieder voll der innigſten Empfindung: „All' mein Leben biſt Du", „Ich wandre meine Straße", „Bald werd' ich das im Licht erkennen", „Komm' nur mühſelig und gebückt", „O drücke, wenn das Herz mir bricht, mir ſelbſt die Augen zu".

Schwere Krankheit warf ſie darnieder; Gott ließ ſie wieder geneſen zur Freude ihrer Kinder, die nun glaubten auf einen freundlichen Feierabend für die viel geprüfte Dulderin hoffen zu dürfen.

Waren auch die Töchter ferne gezogen, ſo brachte doch der briefliche Verkehr und häufiger Beſuch Leben in die Einſamkeit. Dazu konnten die Kinder ab und zu nach ihr ſehen und ſie beſuchen. Wie wurde ſie jung und lebendig trotz der ehrwürdigen grauen Haare, wenn ſie auf ihre Kunſt kam, wenn ſie den Söhnen ihre neueſten Eingebungen auf dem Flügel vorſpielte und mit ihnen muſicirte, oder wenn dieſe ihr Kunde gaben von Neuem, das ſie geleſen oder gehört hatten. Ein freudiger Schimmer ging über ihr ganzes Weſen hin, als eine liebenswürdige Familie, die des Barons Oskar von Samſon Himmelſtjerna aus Livland nach Tübingen kam und voll Begeiſterung für die Lang'ſche Muſe in die innigſte Verbindung mit ihr trat: da ward wieder komponirt, kritiſirt, ſtudirt — ein wunderbar kräftiger Schaffenstrieb bemächtigte ſich da noch einmal der theuren Frau. Im Herbſt 1879 erfolgte die Veröffentlichung eines neuen Liederheftes, deſſen Dedikation Ihre Majeſtät die Königin Olga von Württemberg, welche die Veröffent-

lichung in zartſinnigſter Weiſe angeregt hatte, in gnädigſter Weiſe anzunehmen geruhte, und dann ein Heft „Lieder aus dem Trompeter von Säckingen“ (der Erbgroßherzogin Pauline von Sachſen-Weimar gewidmet); zwei Klavierkompoſitionen: „Gruß in die Ferne“, »Danse infernale«; eine dritte „In der Dämmerung“ gelangte nicht mehr zum Druck.

Wieder aber mußte die Künſtlerin der Mutter weichen. Der dritte Sohn Eugen, der ſeit Jahren kränkelte, gab zu ernſter Beſorgnis Anlaß. Gott gab ihr Kraft, den Sohn den ganzen Winter über zu pflegen — am Oſterfeſt 1880 in der Morgenfrühe iſt er ſtille und friedlich eingeſchlafen unter den Händen der treuen Mutter.

Der letzte ihrer vier Söhne eilte herbei — es war ſein Herzenswunſch, die Vereinſamte ihrer Einſamkeit zu entreißen und mitzunehmen an die ſchönen Geſtade des Bodenſees. Hier, im Anblick einer großartigen Natur und im Kreiſe der Kinder ſollte ihr verwundetes Gemüth ausheilen.

Aber ſie konnte ſich nicht trennen von der Stätte ihrer Freuden und ihrer Schmerzen! Der Sommer brachte ihr die Tochter auf mehrere Wochen; der nächſte Sommer ſollte ihr die zweite Tochter mit den Enkeln bringen. Dann kam der Bruder Ferdinand mit Frau uud Kind aus München; es waren für die Vereinſamte ſchöne Tage.

Eine böſe Krankheit bannte ſie darauf wieder wochenlang ans Bett.

Sie war glücklich überſtanden, und als Ende September der Sohn mit Frau und Kind ſie beſuchte, verließ er die Mutter in anſcheinendem Wohlſein.

Immer ſchneidender aber wurde bei ihr das Heimweh. Sie nahm wieder ihre Zuflucht zu der Kunſt; ſie komponirte fleißig: das erſte Werk nach des dritten Sohnes Tod war ein „Oſterlied“ voll heiligen und feierlichen Ernſtes, das ſie dem jüngſten Sohne zueignete.

Am 29. November 1880 ſchrieb ſie demſelben noch voll Humor: „ſiehſt Du! Das Unkraut wuchert noch immer fort! Ach, meine Muſik — wie danke ich Gott für dieſe köſtliche Mitgabe, denn dieſes Geſchenk erhebt mich über ſo viel Schweres und Bitteres!“

Am Dienſtag den 30. November vollendete ſie ein „Schlummerlied“, deſſen Worte ihre Freundin Thereſe von Niemeyer gedichtet

hatte. Es war für den erſtgebornen Sohn ihres hohen Schülers, des Prinzen Wilhelm von Württemberg beſtimmt; ſie wollte damit ihrer freudigen Theilnahme an deſſen Vaterglück Ausdruck geben.

Das Lied iſt noch mit feſter Hand und ohne jeden Fehler notirt, es gemahnt an ihre beſten Tage. Am Mittwoch den 1. December war ſie wieder bis Abends außerhalb des Betts und ſchrieb mehrere lange Briefe. Abends empfand ſie Bruſtſchmerzen, welche ſich bei ihr meiſt nach zu angeſtrengter Geiſtesarbeit einſtellten.

Ehe ſie zu Bett ging, blieb ſie noch vor den Bildern ihrer Kinder ſtehen und ſagte zu ihrer treuen Pflegerin Frl. Mathilde S.: „Nun kommt bald mein Sohn, aber Sie werden ſehen, die Freude erleb' ich nicht!“ Der Beſuch ſollte in wenigen Tagen erfolgen. Freundlich ſcherzend ging ſie zur Ruhe.

Die Nacht war ſchlecht; die Bruſtſchmerzen ſteigerten ſich. Am Donnerſtag früh kam der Arzt, derſelbe Dr. Gärttner, der ſchon der Freund des Hauſes geweſen war, wie Joſefine als glückſtrahlende junge Frau in Tübingen einzog. Er beruhigte ſie in ſeiner väterlich tröſtenden Weiſe. Den Tag über wurde es auch beſſer; ſie nahm, wie ſonſt, ihr beſcheidnes Mahl zu ſich. Um 7 Uhr Abends genoß ſie etwas Milch und ließ ſich noch vom Mädchen das Lager bequem richten, um ſich zur Nachtruhe niederzulegen. Da plötzlich griff die Hand zum Herzen, und mit den Worten: „O dieſer Schmerz!“ ſank ſie zurück in die Kiſſen — die Dulderin hatte ausgelitten, das Herz war zerriſſen![1])

* * *

An derſelben Stelle, da ſie dem Gatten und den Söhnen die Augen zugedrückt hatte, lag ſie nun in ſtillem Frieden. Der Tod hatte die Züge ihres Antlitzes wunderbar verſchönt und vergeiſtigt! Ein Lächeln ruhte auf den Lippen — kein Zug des Schmerzes war zu bemerken — als wäre deſſen Hand über das Antlitz gegangen, der ja abwiſchen wird alle Thränen von ihren Augen!

Als der Tag kam, da ſie zur letzten Ruhe ſollte beſtattet werden, da konnte man ſehen, wie viele Liebe die Dulderin gegeben und empfangen hat! Der Sarg ward mit Kränzen zugedeckt! Von

1) Die Sektion ergab „Ruptur des Herzens“ als Todesurſache.

Leipzig langte ein Palmzweig an — das Siegeszeichen derer, die da kommen aus großer Trübſal — die Tochter Felix Mendelsſohn's hatte ihn geſandt!

Am Grabe hielt der Seelſorger, Direktor Dr. Maier eine ergreifende Rede über 2. Kor. 10, 17.

Dann trat Univerſitätsmuſikdirektor Dr. Emil Kauffmann, mit dem ſie noch herzliche Freundſchaft hatte ſchließen dürfen, vor und ſprach: „Im Namen des Tübinger Oratorienvereins lege ich dieſen Lorbeerkranz auf das Grab der Heimgegangenen Frau Joſefine Köſtlin. Wir betrauern in ihr die edle Künſtlerin, ich perſönlich die hochbegabte Fachgenoſſin. Die tief empfundenen Melodien, die ſie geſchaffen, und die echt künſtleriſche Form, in welche ſie dieſelben zu kleiden verſtand, ſichern ihr einen ehrenvollen Platz in der Geſchichte des deutſchen Kunſtlieds. Ihre ſchönſten Sangesblüthen hat ſie freilich den dornenvollen Pfaden entrungen, auf welchen Gott ſie wandeln hieß: es ſind gar häufig Geſänge eines verklärten Leides, mit welchen ſie ſich und andere Bekümmerte in Troſt geſungen. Ein einſames Künſtlerleben hat, fern von der großen Heerſtraße, ſich abgeſchloſſen, ein echtes deutſches Künſtlerherz hat ausgerungen; die Dankbarkeit und Liebe aller derer, welche der verewigten Frau im Leben nahe kamen und von dem Zauber ihres ſeltenen Geiſtes ergriffen waren, folgen ihr nach in das Land der ewigen Harmonie."

Darauf ſprach im Namen der akademiſchen Liedertafel der Studirende Bonhöffer bewegte Worte der Pietät und des Dankes für das freundliche Verſtändnis und liebenswürdige Entgegenkommen, welches die Künſtlerin auch der aufſtrebenden Jugend gegenüber ſtets gezeigt habe.

Nachdem auch er einen Lorbeerkranz niedergelegt hatte, wurde der Sarg unter dem Geſang der akademiſchen Liedertafel hinabgeſenkt!

Das Grab vereinte ſie wieder mit dem heißgeliebten Gatten! Kein ſchöneres Zeugnis kann der Künſtlerin gegeben werden, als das, welches die Ihrigen ihr geben müſſen: ſie war die beſte Gattin und die treueſte aufopfernde Mutter, in ihrem Weſen durchdrangen ſich Kunſt und Religion!

Requiescat in pace et aeterna lux luceat ei!

An Joſefine Lang.

1.

Leipzig, den 26. April 1841.

Mein hochgeehrtes Fräulein.

Daß ich Ihrer immerwährend mit der herzlichſten Theilnahme und Anhänglichkeit und Ihres herrlichen Talentes mit wahrer Verehrung gedacht habe und denken werde, konnten Sie wohl überzeugt ſein, und wiſſen deßhalb auch, welche Freude es mir war, Ihren Brief und die Lieder zu empfangen, mich beim Singen derſelben an die alte, vergnügte Zeit zu erinnern, wo ich täglich Neues von Ihnen kennen lernte, und beim Leſen des Briefes zu glauben ich hörte Sie eben in München ſprechen.

Was Ihnen Herr Kiſtner geſchrieben haben mag, weiß ich nicht, da ich ihn ziemlich ſelten ſehe; daß er aber die Veranlaſſung Ihres Briefes war, und ihnen geſagt hat, wie oft und gern wir hier Ihre Lieder ſingen und wie wir Ihrer ſtets in Freundſchaft gedenken, das iſt ſchön von ihm, und dafür ſoll er ſehr gelobt ſein. — Das Albumblatt erfolgt hierbei zurück, gerne hätte ich für Sie ein anderes Liedchen ausgeſucht, indeß das Blättchen war klein, ein zweites von derſelben Farbe und Größe hatte ich nicht, da mußte ich denn mein kürzeſtes Lied nehmen, um Ihnen nicht gar nur eine Hälfte zu ſchicken. Möge Sie es doch wenigſtens zuweilen an mich erinnern und mich Ihnen zurückrufen, wie Ihre Lieder mir Sie, Ihre Perſönlichkeit, Stimme und Vortrag ganz und gar, ſo oft ich ſie ſinge oder höre. Ich bitte Sie, das Liedchen nicht aus Ihren Händen zu geben, da ich in letzter Zeit manche Unannehmlichkeit erfahren, und ſogar Stücke von mir gedruckt gefunden habe, die ich niemals für die Öffentlichkeit beſtimmte. Verzeihen Sie mir deßhalb, daß ich Sie erſt ausdrücklich darum bitte. — Und haben Sie nun für Ihr liebes, ſchönes Geſchenk, für Ihre ſchönen Lieder, die Sie mit geſchickt, den beſten, herzlichſten Dank. Ich weiß nicht, welches ich beſonders hervorheben ſoll, da mir alle ſo ſehr gefallen, da alle Ihre Perſönlichkeit ſo deutlich und ſo liebenswürdig ausſprechen; nicht bloß die drei, die Sie hervorheben als Lachner's Lieblinge, ſondern vor allen gewiß auch das von Platen „Wehe, ſo willſt du mich wieder" und der Schluß von „Ach wenn du wärſt mein eigen" und der Anfang von der „Sprache der Liebe", und eben alle zuſammen, ſoviel ihrer ſind, habe ich lieb und ſprechen mir zum Herzen. Das von Goethe „Sie liebt mich" hatte mir ſchon im vergangenen Jahre ein Herr Stollé in Berlin mitgetheilt, und ich hatte mich gefreut, wie friſch und lebendig mir Ihr Talent daraus wieder entgegentrat, nachdem ich ſo lange nichts von Ihren neueren Sachen gehört. Erhalte ihnen der Himmel zu unſer aller Freude die

herrlichen Gaben, die er Ihnen vor den meisten andern so reichlich zugetheilt hat, mache er Sie glücklich und froh und mögen Sie auch zuweilen dessen gedenken, der unter Ihren vielen Verehrern gewiß stets einer der aufrichtigsten und herzlichsten bleiben wird, und der sich stets nennen wird Ihren

Hochachtungsvoll ergebenen
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

2.

Soden, bei Frankfurt a. M.,
den 19. Juli 1844.

Liebe Freundin und Gevatterin, Sie haben mir eine gar zu große Freude durch Ihren lieben Brief gemacht und ich danke Ihnen vielmal und herzlich dafür! Was ich an Herrn Kistner über die Zueignung geschrieben habe, können Sie sich wohl gar nicht denken? Ich glaube es wirklich nicht; denn Sie sind von jeher so bescheiden und unbewußt gewesen, daß Sie gar nicht ahnen können, welche glückliche Stunden Sie mir und Allen, die wahrhaft Musik lieben, durch Ihre Lieder schon gemacht haben, und wie dankbar ich Ihnen daher bin, daß Sie meinen Namen einem Ihrer Hefte beifügen wollen! Seien Sie viel tausendmal dafür bedankt — und für das gute Andenken, das Sie mir bewahrt haben — und für die Gevatterschaft nachträglich — für alles eben!

Nun muß ich Ihnen aber zuerst erklären, weßhalb Sie all' den Dank so sehr verspätet erhalten. Erst vor wenigen Tagen kehrte ich von einem zweimonatlichen Aufenthalt in London zurück zu den Meinigen, die ich hier verlassen hatte. Da erst fand ich Ihren lieben Brief vor, den mir Herr Kistner hierher geschickt hatte; ihm habe ich, wie gesagt, schon gestern geantwortet, und nun heut bei herrlichem Abendhimmel und zunehmendem Mond sollen diese Zeilen zu Ihnen wandern.

Meine Frau grüßt Sie unbekannterweise vielmal und hat die Nelken über den Briefbogen gemalt und fügt die herzlichsten Wünsche für das Wohl der Ihrigen hinzu.

Ihr Mann wird mir wohl zürnen, weil ich ein so schlechter Korrespondent bin; aber was soll ich thun, da ich es wirklich bin? Es wird immer ärger mit mir und ich kann mit jedem Jahre schwerer und schwerer die rechten Worte und die rechte Stimmung zum Briefschreiben finden. Der Alte bleibe ich darum um so mehr, und hänge an denen, die ich einmal liebgewonnen, mein Lebenlang unveränderlich. Und darum, denke ich, zürnt er mir doch nicht im Ernst und läßt mich meinen Fehler nicht entgelten, der einmal mit mir zusammengewachsen ist und so mit mir zusammenhängt, daß ich ihn nicht mehr ablegen kann, so gern ich auch möchte.

Am liebſten käme ich ſelber, ſchwatzte den Inhalt dieſes Briefes ſtatt ihn langſam aufzuſchreiben, nähme das Pathchen auf den Arm (ich verſteh' es ganz gut), ließe mir den ganzen Abend von Ihnen vorſingen, oder wenn Sie nicht wollten, müßten Sie ſich den ganzen Abend von mir vorſpielen laſſen, oder wenn Sie auch nicht wollten, gingen wir zuſammen ſpazieren und ſchöpften gute Schwarzwaldluft oder gar Alpenluft. Ein kleiner Vorſchmack davon iſt ſchon hier zu ſpüren, namentlich für ſolch' einen unſeligen Nordländer, wie ich bin; die Hügel und Fruchtbäume und das ganze Rhein- und Mainland thun mir gar zu wohl; und dazu haben ſich meine Frau und Kinder, die den ganzen Winter faſt krank waren, hier ſo trefflich erholt und ſehen alle wieder ſo geſund und friſch in die Welt hinein — ſo verleben wir jetzt glückliche Tage — und Ihr Brief hat ſie noch ſchöner geſchmückt! Wann wir aber unſeren Wunſch, Sie einmal zu beſuchen, zur Ausführung bringen können, das wiſſen wir noch immer nicht. Mein ganzes Leben iſt im Augenblick recht vagabundenmäßig, ich weiß nicht mit Beſtimmtheit zu ſagen, wo ich die nächſten Monate oder gar Jahre hingedenke. Aber ſo weit nach Süden wie möglich, und ſo bald in die Schweiz wie möglich und dann auf jeden Fall in den Schwarzwald und dann an Ihre Thüre und in Ihr Haus, das ſteht feſt. Soll ich den kleinen Felix die „Kapellmeiſterei" und Kontrapunktſchaft lehren? Und ſoll er darin nachholen, was Sie verſäumt haben? Ich glaube nur, es iſt eben dasſelbe daran zu lehren, was Sie verſäumt haben — nichts nämlich. Für den „Scheideblick" und den „Sonnenuntergang" in Fis dur und das „Freund ach und Liebſter" in f wären einem jeden wohl alle Kapellmeiſterſtellen und Kontrapunkte feil, aber auch dann ſind ſie nicht zu haben. So ſagte auch Lenau, mit dem ich geſtern zuſammentraf und 'em Ihre Kompoſition ſeiner Worte ebenſo an's Herz geht wie mir und jedem der Muſik lieben und fühlen kann. Gebe Ihnen der Himmel Glück und Geſundheit und langes Leben und mögen Sie und Ihr lieber Mann auch zuweilen in Freundſchaft gedenken

Ihres treuen Freundes

Felix Mendelsſohn-Bartholdy.

Verzeichnis

der im Druck erſchienenen Kompoſitionen von

Joſefine Lang.

Op. 1. **Acht Lieder.** Der Prinzeſſin Maria Anna Leopoldine von Bayern gewidmet.

1) So hab' ich wirklich dich verloren. 1828.
2) An den Frühling: „Willkommen, ſchöner Jüngling". „
3) Liebesſehnen: „Mein erſter Gedanke, mein letzter Gedanke". „
4) „Am Tag, wo freudiges Entzücken". „
5) „Wie lieb Du mir im Herzen biſt". 1834.
6) Hexenlied: „Die Schwalbe fliegt, der Frühling ſiegt". 1828.
7) Abſchied vom Herbſt: „Die Schwalben ziehen".
8) Das Wunderblümchen: „Es ſtrahlt der Lenz auf tauſend Zweigen".

Op. 2. **Sechs deutſche Lieder.** München, Falter und Sohn.

1) Lied zur Geburtsfeier der viel geliebten königlichen Mutter Karoline: „Nimm' hin, was heißer Dank".
2) Seligkeit: „Freuden ſonder Zahl".
3) „In der Hand die Himmelsgabe".
4) „Leichte Lüfte, linde, ſüß".
5) „An dem Ufer ſitz' ich da".
6) „Abend iſt's, mit leiſen Düften".

Op. 3. **Vier deutſche Lieder.** Frau Sofie Dülken gewidmet. München, Falter und Sohn.

1) Der Wanderer: „Gute Nacht mein Leid".
2) Auf der Alpe zu ſingen: „Wenn des Gottes letzter milder Schimmer".
3) Liebesgrüße: „Den Jüngling band ein heißer Trieb". 1833.
4) Feenreigen: „Die ſilbernen Glöckchen".

Op. 4. **Vier deutſche Lieder,** mit Begleitung des Fortepiano komponirt und dem Fräulein Delphine von Schauroth achtungsvoll gewidmet von Joſefine Lang. München und Bern, J. Aibl.

1) Schlummerlied: „Schließ die Äuglein, holder Kleiner" von Jacobi.
2) Veilchen: „Sagt, wo ſind die Veilchen hin?" von Jacobi.
3) Ständchen: „Aufgewacht".
4) Sehnſucht: „Duften nicht die Laubengänge?" von Platen.

Op. 5. **Vier deutſche Lieder.** Fräulein Berlinghoff gewidmet. München, Falter und Sohn.

1) „Ich denke dein" von Goethe.
2) „Auf dem friſchen Raſen" von Jacobi.
3) „Glückliche Fahrt" von Goethe.
4) „Geiſtertanz" — Matthiſon.

Op. 6. **Vier deutſche Lieder.** Frl. Fanny Schinn gewidmet.

Op. 7. **Sechs Geſänge,** für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt und der Frau Friederike Planat, geb. von Kerstorf hochachtungsvoll gewidmet von Joſefine Lang. München, J. Aibl.

1) Spinnerlied, von Jacobi.
2) Die freien Sänger, von Seckendorf. 1833.
3) Frühlingsruhe, von L. Uhland. „
4) Im Herbſt, von Kerner. (Auch in Op. 11.) „
5) Das Aſyl, von Ludwig von Bayern.
6) Mein Plätzchen, von Jacobi.

Op. 8. **Drei Lieder** für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Komponirt und der Frau Karoline von Hößlin, geb. von Eichthal achtungsvoll gewidmet von Joſefine Lang. Wien, Tobias Haßlinger.

1) Schmetterling. „Frühlingsbote, Schmetterling". 1832.
2) In die Ferne: „Siehſt du am Abend die Wolken ziehn" von Klätke. 1837.
3) Ewige Nähe: „Heller ward mein innres Leben" von Agnes von Calatin. 8. Jan. 1838.

Op. 9. **Sechs Lieder** für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt und der Frau Joſefine von Stieler geb. von Miller freundlich gewidmet von Joſefine Lang. Leipzig, Friedrich Kiſtner.

1) „Lebet wohl, geliebte Bäume" von Goethe. 1834.
2) Frühlingsgedränge: „Frühlingskinder im bunten Gedränge" von Lenau.
3) Nach dem Abſchied: „Die Sonne ſenkt ſich in des Meeres Schoß" von C. Reinhold. 1840.
4) Am Morgen: „Die Bäume ſie tropfen" von C. Reinhold. „
5) Lied: „Freund, ach, und Liebling" von Blumauer. 10. März 1838.
6) „Komm Liebchen, es neigen die Wälder ſich Dir" von Jacobi. 1832.

Op. 10. **Sechs Lieder** für eine Mezzoſopran- oder Altſtimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt und dem Fräulein Agnes von Calatin liebend gewidmet von ihrer Freundin Joſefine Lang. Leipzig, Friedrich Kiſtner.

1) „Gedenkſt du mein?" („Gedenkſt du mein, wenn du mit reinen Blicken").

2) Mignons Klage: „Nur wer die Sehnsucht kennt" von Goethe. 1836.
3) Die Schwalben: „Der Schnee ist dahin" von Tiedge. 1833.
4) Im Frühling: „So singet und so springet". 1839.
5) Scheideblick: „Als ein unergründlich Wonnemeer" von Lenau.
6) Abschied: „Ich liebte dich, und ach, ich mußt' entsagen" von E. Schultze. 2. Dec. 1837.

Op. 11. **Sechs deutsche Lieder** von Ludwig Uhland und Justinus Kerner, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt und den beiden Dichtern freundlichst gewidmet von Josefine Lang. Leipzig, Fr. Kistner.

1) Antwort: „Das Röschen, das du mir geschickt" von L. Uhland. 15. Sept. 1832.
2) Ruhethal: „Wenn im letzten Abendstrahl" von Uhland. 13. Sept. 1833.
3) Frühlings-Ahnung: „O sanfter süßer Hauch" von Uhland. 12. August 1832.
4) Abschied: „Als wir schieden" von J. Kerner. Aufgeschrieben Tegernsee 1836. 14. Febr. 1834.
5) Sängers Trost: „Weint auch einst kein Liebchen" von Justinus Kerner. 1834.
6) Im Herbst: „Zieh' nur, du Sonne" von Kerner. vergl. Op. 7, Nr. 4. 1833.

Op. 12. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Gedichte von C. Reinhold, komponirt und ihrem Freunde Felix Mendelssohn-Bartholdy gewidmet von Josefine Lang. Leipzig, Fr. Kistner.

1) Am Wasserfall: „Dein Jüngling träumet am Wasserfall". Kreuth, 9. August 1841.
2) Nachts: „Im Walde weit, auf der Heide breit". 8. Mai „
3) Abermals am See: „Drüben schon von dem Altane". 5. April „
4) O wärst du da: „Die Sonne kam im reinsten Glanze". 16. Nov. „
5) Der Herbst: „Raschelts schon in Laube".
6) Die wandernde Wolke: „Auf langer Heide wallt". Tübingen 12. Sept. 1843.

Op. 13. **Sechs Lieder**, in Musik gesetzt und dem Herrn Franz Lachner achtungsvoll gewidmet von Josefine Lang. Mainz, Antwerpen, Brüssel, bei B. Schott, Söhnen.

1) Abschied: „Sie hat mich still zum Abschied angeblickt" von C. Reinhold. 1843.
2) Der Wandrer an die Quellen: „Was jauchzt ihr so, ihr Quellen" von H. Wenzel.
3) Aus der Ferne: „Siehst du dort die Wolken eilen".
4) Schmetterling: „Der Schmetterling ist in die Rose verliebt" von H. Heine. 30. Okt. 1838.
5) An die Entfernte: „Diese Rose pflück' ich hier" von Lenau.
6) Namenlos: „Nimm', was Götter nicht verschmähen" von Maltitz. 3 Okt. 1838.

Op. 14. **Sechs deutsche Lieder** von C. Reinhold, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt und den beiden

Schweſtern Luiſe Reinhardt und Adelheid Köſtlin liebend gewidmet von Joſefine Lang. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

1) „O ſehnteſt du dich ſo nach mir".
2) Am Fluſſe: „Eilende Wellen, ſpielend im Licht". 14. Aug. 1841.
3) „Gedenke mein, die lieben Augen lenke". 1840.
4) An den See: „Um dies Schifflein ſchmiege". „
5) Vögelein: „Ein Vögelein fliegt über den Rhein".
Aufgeſchrieben Tübingen 4. Dec. 1842.
6) „Auf dem See in tauſend Sterne". 2. Mai 1841.

Op. 15. **Sechs deutſche Lieder** für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt und der Durchlauchtigſten Frau Herzogin Ludovica Wilhelmine geb. königl. Prinzeſſin von Bayern in tiefſter Ehrfurcht gewidmet von Joſefine Lang. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

1) „Nur den Abſchied ſchnell genommen" von C. Reinhold.
18. Auguſt Nachts ½ 12 Uhr 1838.
2) „Mag da draußen Schnee ſich thürmen" von H. Heine. 1834.
3) „In weite Ferne will ich träumen" von H. Heine. 1832.
4) Lied: „Lüftchen, ihr plaudert ſo viel und ſo laut" von Byron. 1834.
5) „Der Winter iſt ein böſer Gaſt" von C. Feldmann. „
6) Sehnen: „Was erfüllt mit bangem Sehnen" von Joſefine Stieler. 1832.

Op. 20. Berlin, Schleſinger.

„Am Bache ſitz' ich". 1857.

Op. 21. ein ausgeſandtes nicht angenommenes Opus. —

Op. 22. Wilhelmine Köſtlin gewidmet. Stuttgart, Ebner.

„Auf der Reiſe". 24. Nov. 1837.

Op. 23. **Drei Lieder** mit Pianoforte-Begleitung komponirt und ihrer lieben Couſine Wilhelmine Köſtlin freundlichſt gewidmet von Joſefine Lang. Stuttgart, Ebner.

1) In Welſchland: „Hier unter welſchen Bäumen" von C. Reinhold. 1855(?)
2) „Ach, wenn du wärſt mein eigen" von J. v. Hahn-Hahn.
3) „Der Himmel mit all' ſeinen Sonnen".

Op. 24. ein ausgeſandtes nicht angenommenes Opus. —

Op. 25. **Sechs Lieder** für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt und ihrem lieben Schwager Karl Müller freundlichſt gewidmet. Leipzig, Fr. Kiſtner.

1) Frühlingsglaube: „Die linden Lüfte ſind erwacht" von Uhland.
1833 und 1857.
2) Winterſeufzer: „Der Himmel iſt ſo hell und blau" v. Lenau. Okt. 1838.
3) Barkarole: „Nimm du mein Schifflein". 1835.
4) Lied: „Immer ſich rein". 1834.
5) Die Wolken: „Raſch, wie die Pfeile" von Felix Köſtlin (vom Irrenhauſe aus!). 1860.
6) Das Paradies: „Im Paradieſe muß ein Fluß" von Rückert. 1859.

Op. 26. **Sechs Lieder** für eine Mezzosopran- oder Altstimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt und Frau Klara Schumann freundlichst gewidmet von Josefine Lang. Leipzig, Fr. Kistner.

1) Wiegenlied: „So bete mein Kind" von Hoffmann. 1859.
2) „Bei Nacht und Nebel fahr' ich fort" von C. Reinhold. 1. Sept. 1847.
3) „Du denkst an mich so selten" von Platen. 3. Juli 1838.
4) Frühes Sterben: „Wie die Wellen still sich legen" von Heine. 1838.
5) Zusammen: „Nach jenen blauen Bergen" von C. Reinhold.
6) Schilflied: „Drüben geht die Sonne scheiden", Lenau. 12. Febr. 1838.

Op. 27. **Sechs deutsche Lieder** von C. Reinhold, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt und ihrer lieben Schwägerin Frau Marie Jäger freundlichst gewidmet von Josefine Lang.

1) Traumleben: „Noch kaum erwacht vom Träumen", C. Reinhold. 1841.
2) An einer Quelle: „Wenn das Herz dir ist bekommen". 5. Juli 1840. notirt 1853.
3) „Ob ich manchmal dein Gedenke". 6. April 1841.
4) „Frühling ist gekommen". 14. August „
5) „Lebt wohl, ihr Berge".
6) „Zu tod möcht ich mich lieben".

Op. 28. **Zwei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello. In Musik gesetzt und ihrer lieben Freundin Franziska Ammermüller gewidmet von Josefine Lang. Wien, Tobias Haßlinger.

1) „Traumbild" von Heinrich Heine. 1834.
2) „Herz mein Herz, so schweig auch du".

Op. 29. **„Lieder des Leids"**, gedichtet von Albert Zeller, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komp. und Herrn Ober-Medic.-Rath Dr. A. von Zeller hochachtungsvoll zugeeignet von J. Lang. Bonn, B. Simrock.

1) „Leb wohl, leb wohl du schöne Welt". 1862.
2) „Der Pfad, den du so oft gezogen". „
3) „Gib dich dahin". „

Op. 30. **Zwei Lieder** von O. Wildermuth, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und der Dichterin hochachtungsvoll zugeeignet von J. Lang. Stuttgart, Ebner.

1) „Die blaue Glockenblume".
2) „Wiegenlied in stürmischer Zeit".

Op. 31. **Elegie auf den Tod Ludwig Uhland's**, für das Pianoforte komponirt von J. Lang. Stuttgart. G. A. Zumsteeg.

Op. 31. (32.) **Feſtmarſch** für das Pianoforte komponirt und ihrer lieben Schwägerin, Frau Emma Müller geb. Stumm freundlich zugeeignet von Joſefine Lang. Stuttgart, Ebner.

Op. 32. (33.) **Zwei Charakterſtücke** für das Pianoforte komp. und ihrer geliebten Freundin Karoline Bergmaier gewidmet. Stuttgart, Zumſteeg.

1) „Nachtgeſang eines Gondoliers".
2) „Romanze".

Op. 33. (34.) **Diſteln und Dornen.** Sechs deutſche Lieder für eine Singſtimme mit Begleitung des Piano komp. von J. Lang. Herrn Hans Schleutz. Hamburg, Niemeyer.

1) „Du gleichſt dem klaren blauen See" von Kunde. 1860.
2) „Wann ſehen wir uns wieder?" von Kunde. 1861.
3) Sprache der Liebe: „Ich hab' es den Blumen geſagt" v. Kilzer.
4) „Sie liebt mich" von Goethe. 28. Jan. 1840.
5) „Beginn den Flug noch einmal" von Niklas Müller.
6) „Wenn zwei von einander ſcheiden" von Heine.

Op. 34. (35.) **Zwei Lieder** von F. Kunde, für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt und Frl. Anna Gmelin freundlichſt zugeeignet von J. Lang. Stuttgart, Ebner.

1) „Im reinſten Gold".
2) „Die Blumen ſind alle verblüht".

Op. 34. (36.) **Drei Lieder** für eine Alt- oder Baryton-Stimme komponirt und ihrem Vetter Herrn Theodor Köſtlin freundlichſt zugeeignet von J. Lang.

1) „Mein Stern" von Koch.
2) Vöglein im Walde: „Vöglein ſingt im Walde".
3) „Vlumentraue" von Niklas Müller.

Op. 35. (37.) a) **Lied ohne Worte.** 1. Heft IX und X,
b) „ „ „ 2. Heft XI und XII von Hallberger's Salons. 1860.

Op. 36. (38.) **Drei Lieder** für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Herrn Prof. Dr. Felix von Niemeyer. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

1) „Es ſang vor langen Jahren" von Brentano. 1864.
2) „Rauſche, rauſche, froher Bach" von Oſer. „
3) „Seid mir gegrüßt" von Helene von Orleans. „

Op. 38. (39.) **Sechs Lieder** für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt und Herrn Ferdinand Hiller freundlichſt zugeeignet von Joſefine Lang. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

1) Vorſatz: „Ich will dir's immer ſagen" von R. Prutz. 1862.
2) „Der Liebe Bann" von N. Müller. „

3) „Schon wieder bin ich fortgeriſſen“ von Heine. 1851/52.
4) „Seit die Liebſte mir entfernt“ von Heine.
5) „Wie lieb du mir im Herzen biſt“ von Jean Paul. 1834.
6) Seelied: „Wie ſpiegelt der See“.

Op. 40. **Sechs deutſche Lieder** für eine Baryton- oder Alt-Stimme. Sr. Königl. Hoheit dem Prinzen Wilhelm von Württemberg in tiefſter Ehrfurcht gewidmet. Stuttgart, Th. Stürmer.

1) „Lied“ von R. Prutz.
2) „Mailied“ von Goethe. 1833.
3) „Im Waſſer wegt die Lilie“ von Platen.
4) „Wehe, ſo willſt du mich wieder“ von Platen. 1839.
5) „Und wüßten's die Blumen“ von Heine.
6) „Ständchen“ von J. Rodenberg. 1867.

Op. 41. Ihrer Königl. Hoheit der Herzogin Wilhelmine Eugenie von Württemberg. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

„Ich möchte heim“ von C. Gerok. 1866.

Op. 42. **Hochzeits-Marſch.** Ihren Königl. Hoheiten dem Prinzen und der Prinzeſſin Wilhelm von Württemberg. Stuttgart, Ebner. 1877.

Op. 43. Ihrer Majeſtät der Königin Olga von Württemberg in tiefſter Ehrfurcht gewidmet.

1) „Hochzeitsgeſang“ von Claudius. 1879.
2) „Ständchen“ von Uhland. 1877.
3) „Sommerfahrt“ von C. Gerok. 1868.
4) „Scheiden“ von C. Reinhold. 1877.
5) „Nur keinen Abſchied“ von A. Zeller. 1879.

Op. 44. **Lied** für das Pianoforte, komp. und der geliebten Freundin, Baronin Emile vom Jamſen gewidmet von Joſefine Lang. Stuttgart, Ebner.

„Gruß in die Ferne“. 1878.

Op. 45. Ihrer Königl. Hoheit, Pauline, Erbgroßherzogin von Sachſen-Weimar-Eiſenach in tiefſter Ehrfurcht gewidmet.

Fünf Lieder aus dem Trompeter von Säckingen von J. V. von Scheffel, für eine Baryton-Stimme komponirt von J. Lang (ſämmtlich 1870 und 1871). Weimar, Kühn.

1) „Es hat nicht ſollen ſein“.
2) „Am Ufer blies ich“.
3) „Einen feſten Sitz hab' ich“.
4) „Als ich zum erſten Mal dich ſah“.
5) „Lied des Katers Hiddigeigei.

Op. 46. **Danse infernale.** Herrn Baron Oskar von Samſon Himmelſtierna. Weimar, Kühn.

Sammlung musikalischer Vorträge.

Herausgegeben von

Paul Graf Waldersee.

— Velinpapier mit künstlerischem Bücherschmuck. —

Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne Heft.
Renaissance-Einbanddecken als Sammelmappen à 1 ℳ.

Erschienen sind:

Serie I.

Nr. 1. Über Johann Sebastian Bach. Von Philipp Spitta.
" 2. R. Wagner's Siegfried. Von Hans von Wolzogen.
" 3. Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann. Von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. Robert Schumann und seine Faustscenen. Von Selmar Bagge.
" 5. Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes. Von August Reißmann.
" 6. Wolfgang Mozart. Von Emil Naumann.
" 7. Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's. Von Paul Graf Waldersee.
" 8. Mattheson u. seine Verdienste um die deutsche Tonkunst. Von C. Meinardus.
" 9. Friedrich Chopin's Leben und Werke. Von A. Niggli.
" 10. Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts. Von W. J. von Wasielewski.
" 11. Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik. Von Jul. Alsleben.
" 12. Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine. Von H. Kretzschmar.

Serie II.

" 13. Robert Schumann's Manfred. Von Paul Graf Waldersee.
" 14. Fr. Chopin's Individualität. Von Franz Liszt. Frei ins Deutsche übertragen von La Mara.
" 15. Franz Schubert's Leben und Werke. Von A. Niggli.
" 16. Öffentliche Musikpflege in Nordamerika. Von Max Goldstein.
" 17. Giovanni Battista Pergolese. Von H. M. Schletterer.
" 18. Goethe's Verhältnis zur Musik. Von W. J. von Wasielewski.
" 19. Die geschichtliche Entwickelung der Sonate. Von S. Bagge.
" 20. Peter Cornelius. Von Hermann Kretzschmar.
" 21/22. Faustina Bordoni-Hasse. Von A. Niggli.
" 23/24. Johannes Brahms. Von H. Deiters.

Serie III.

" 25. Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Von Martin Roeder.
" 26/27. Josefine Lang. (Lebensskizze.) Von H. A. Köstlin.
" 28. Die Entwickelung unserer Notenschrift. Von Hugo Riemann.

Ferner haben namhafte Schriftsteller und Musikhistoriker ihre Betheiligung zugesichert und Vorträge in nahe Aussicht gestellt.

Mögen diese Vorträge sowohl den Musikern als vornehmlich dem Publikum, welches edle Hausmusik pflegt, gute Koncerte besucht und mit musikalischem Interesse reiche allgemeine Bildung verbindet, empfohlen sein.

Alle Buchhandlungen nehmen gleich den unterzeichneten Verlegern sowohl Subskription auf das Ganze, so wie Bestellungen auf die einzelnen Vorträge an.

Leipzig, Februar 1881.

Breitkopf & Härtel.

Sammlung Musikalischer Vorträge.

Nr. 28.

Die Entwickelung unserer Notenschrift.

Von

Hugo Riemann.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1881.

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

E.-A.
Preis

Die Entwickelung Unserer Notenschrift

von

Dr. Hugo Riemann
in Bromberg.

L. Hain. 1851.
10.

Mus. 77.2

OCT 13 1883

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

28.

Die Entwickelung unſerer Notenſchrift.

Von

Dr. Hugo Riemann

in Bromberg.

Angeſichts der heute ſo allgemein verbreiteten Kenntnis der Schrift, mit welcher muſikaliſche Werke aufgezeichnet und der Mit- und Nachwelt überliefert werden, denkt man kaum noch daran, daß einſt — und das iſt erſt 300 Jahre her — das Dechiffriren der Noten eine Kunſt war, welche ein mehrjähriges Studium erforderte, und daß man vor 800 Jahren eine mit unſerer heutigen vergleichbare Notenſchrift noch gar nicht beſaß. Zwar hatten ſchon die Kulturvölker des Alterthums das Problem gelöſt, das flüchtige Element des Tones durch Symbole zu fixiren, doch fehlten ihnen die rhythmiſchen Werthzeichen; und wenn uns auch von den alten Griechen einige Zeichen für die Zeitmeſſung der Silben und Pauſen überliefert ſind, ſo ſcheint es doch, daß dieſelben nur der theoretiſchen Betrachtung der Rhythmiker, nicht aber der muſikaliſchen Praxis dienten. Immerhin muß es ſchon als eine große Errungenſchaft betrachtet werden, daß man die Töne ſelbſt in ihren mannigfaltigen Höhenbeziehungen durch Zeichen auszudrücken verſtand. Solche primitive Tonſchriften finden wir aber

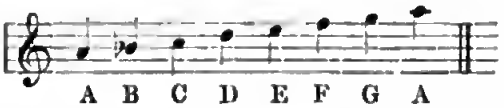
bereits lange vor den Zeiten europäiſcher Kultur bei den Chineſen und Indern. Natürlich ſetzt aber eine Tonſchrift bereits eine Schriftſprache voraus; denn das Bedürfnis, die Sprachlaute zu fixiren, iſt ein ungleich intenſiveres und ſchon für eine Kulturſtufe fühlbares, die eine entwickeltere Kunſt noch nicht kennt: der hiſtoriſche Beweis für die Richtigkeit dieſes Schluſſes liegt darin, daß die älteſten Tonſchriften ſich der Zeichen der Schriftſprache bedienen. Die altindiſche Tonſchrift war nämlich eine Buchſtabentonſchrift und die chineſiſche eine Wortzeichen-Tonſchrift.

Für den Nachweis eines etwaigen Zuſammenhangs der älteſten europäiſchen Tonſchrift — der griechiſchen — mit der indiſchen und chineſiſchen fehlt es an Anhaltepunkten. Eine weſentliche Fortentwicklung von jenen alten orientaliſchen Notationen zu den Anfängen der griechiſchen iſt übrigens nicht zu ſtatuiren, vielmehr ſind die letztern zum mindeſten ebenſo primitiv wie jene.

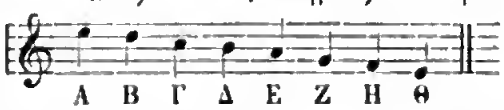
Die griechiſche Notenſchrift, welche für die Geneſis der heute beſtehenden von Bedeutung wurde, war in ihrer älteſten Geſtalt, ſoweit ſich dies durch Abſtreifen der ſpätern Zuthaten erkennen läßt, eine reine diatoniſche, d. h. ſie hatte nur Zeichen für die acht Töne der diatoniſchen Tonleiter, wie ſie die Untertaſten unſerer Klaviere für den Umfang einer Oktave darſtellen. Man bediente ſich dafür zunächſt der acht erſten Buchſtaben des griechiſchen Alphabets:

Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ

und zwar nicht, wie wir heute, von unten nach oben

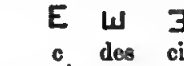


ſondern von oben nach unten, entſprechend unſerem



Den Griechen ſchien nach dem ausdrücklichen Zeugnis des Ariſtoteles eine von oben nach unten gehende Tonleiter natürlicher als eine aufſteigende, während es bei uns umgekehrt iſt: der Grund iſt, daß die Molltonart, deren Beziehungen von oben nach unten gehende ſind, die in der griechiſchen Muſik überwiegende war, während bei uns die Durtonart überwiegt. Eine andere Ur-Tonſchrift

der Griechen bediente ſich der Anfangsbuchſtaben der Namen der Saiten auf der Kithara: N [Nete] für den höchſten, Υ [Ypate] für den tiefſten u. ſ. f. Die kunſtvolle Entwickelung der griechiſchen Muſik, das Aufkommen der Chromatik und Enharmonik, die Vermehrung der Saitenzahl der Kithara, die Erweiterung des Tonumfanges des Aulos, des für die Kunſtmuſik allein gebrauchten Blasinſtruments, machten eine größere Zahl von Notenzeichen nothwendig. Man vereinigte daher zuerſt jene beiden Urſkalen, griff ſodann zu dem Auskunftsmittel der Umlegung der Tonzeichen und bezeichnete z. B. die zwiſchen c und d fallenden Töne cis und des durch Umlegung und Umdrehung des Zeichens für c:



c des cis

Das Umdrehen der Zeichen veranſchaulichte das Umdrehen der Wirbel der Saiteninſtrumente und hatte eine ähnliche Bedeutung wie unſer ♯, das ja auch die Note beſtehen läßt, aber ihr eine andere Bedeutung beilegt. Man erfand auch ein Oktavzeichen: d. h. wie wir heute durch 8va— über den Noten anzeigen, daß dieſelben eine Oktave höher klingen ſollen als ſie geſchrieben ſtehen, ſo forderten die Griechen ein gleiches durch Beifügung eines Striches zum Buchſtaben: war z. B. N unſer f′, ſo war N′ ſoviel als das zweigeſtrichene f″. Wir bedienen uns ja heute, wo wir Töne durch Buchſtaben ausdrücken, noch desſelben Mittels (eingeſtrichene, zweigeſtrichene Oktave ꝛc.). Es würde allein hinreichender Stoff für einen Vortrag ſein, wenn ich die vielfachen Wandlungen der griechiſchen Notenſchrift verfolgen wollte; es muß daher genügen, zu bemerken, daß neben dieſer älteſten Tonſchrift, welche ſpäter ausſchließlich für die Inſtrumente angewandt wurde, eine neue entſtand, welche ſich direkt an das zur höchſten Vollkommenheit entwickelte enharmoniſch-chromatiſche Syſtem anſchloß und für jeden Ton desſelben einen beſonderen Buchſtaben wählte, ſodaß, da für jede Stufe der diatoniſchen Tonleiter 3 Zeichen nothwendig wurden, das ganze griechiſche Alphabet von 24 Tönen für den Umfang einer einzigen Oktave aufging. Eine höhere Oktave bezeichnete man mittels des Oktaven-Striches, eine tiefere durch Verſtümmelung oder Umſtülpung der Buchſtaben u. ſ. f.

Reſte der griechiſchen Notenſchrift hielten ſich in Italien noch durch die erſten Jahrhunderte des Chriſtenthums; die antike Chro-

matik und Enharmonik war untergegangen, und man bediente sich nur noch der Zeichen für eine einzige, nämlich die lydische Skala der Griechen, griff jedoch nicht etwa auf die Bezeichnung der diatonischen Grundskala durch die 8 ersten Buchstaben des Alphabets zurück, sondern nahm die Zeichen, welche das für viel komplicirtere Verhältnisse berechnete Notensystem der spätern Zeit aufwies, dessen Verständnis verloren gegangen war. Nichts ist wohl unter diesen Verhältnissen natürlicher, als daß man schließlich auch diese Reste über Bord warf und ein ganz neues System der Notirung aufbrachte.

Vielleicht war dieses ganz neue auch ein altes, aber nicht in Griechenland, sondern in Italien heimisches. Der Umstand, daß die neue Notirung als Nota romana bezeichnet wird — wenn auch erst von mittelalterlichen Schriftstellern — scheint sogar darauf hinzudeuten. Ich meine die Neumenschrift.

Der Hauptfehler der griechischen Notenschrift war der gewesen, daß sie das Steigen und Fallen der Tonhöhe nicht anschaulich machte; ob A höher ist als B, davon verrathen die Buchstaben selbst nichts, es gehört immer Denkarbeit, wenn auch durch Gewöhnung sehr abgekürzte als Erinnerung dazu, dies zu begreifen. Die Neumenschrift hatte dagegen den großen Vorzug, daß sie gerade davon ausging, das Steigen und Fallen der Tonhöhe durch Höher- und Tieferstellung von Punkten, durch Steigen und Fallen von Linien zu veranschaulichen. Die Elemente der Neumenschrift sind der Vertikalstrich | (Virga) und der Punkt · oder der Horizontalstrich — (Jacens), ferner ein nach oben offener Haken (plica ascendens)

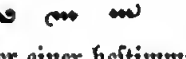
⌣ oder ⌊

welcher das Steigen der Tonhöhe, und ein nach unten offener (plica descendens)

⌢ oder ⌉

der das Fallen der Tonhöhe bedeutet, d. h. jedes dieser letzteren Zeichen bedeutet zwei Töne, einen tieferen und einen höheren, resp. einen höheren und einen tieferen. Die Virga | bedeutete im Verhältnis zum Punkt einen höheren Ton, d. h. |· war soviel wie ⌢, und ·| soviel wie ⌣. In der mannigfaltigsten Weise wurden diese einfachen Elemente kombinirt, zunächst die beiden Arten der Plica als ⌢ und ⌣, ferner dieselben mit mehr oder weniger Punkten u. s. w. Auch diejenigen Neumen, welche nach späterer Auffassung nur Vortragsmanieren d. h. Verzierungen bedeuteten, waren

doch in ganz derſelben Weiſe anſchauliche Bilder der Tonhöhenveränderung, ſo z. B. das Quilisma (unſer Triller): ⁓. Überreſte der Neumenſchrift ſind die noch heute allgemein üblichen Zeichen des Pralltrillers, des Doppelſchlags und des Trillers mit Vor- oder Nachſchleife:



aber während dieſelben heute über einer beſtimmten Note ſtehen, waren ſie ehedem ſelbſt Notenzeichen.

Der Neumenſchrift fehlte, wie es ſcheint, die Fähigkeit, die abſolute Tonhöhe auszudrücken — wenn nicht vielleicht für eine ſolche Bedeutung der Schlüſſel verloren gegangen iſt — dagegen drückte ſie in einer ſehr anſchaulichen Weiſe die relativen Tonhöhenveränderungen aus [vielleicht auch die rhythmiſchen Verhältniſſe — doch ging auch für dieſe der Schlüſſel verloren], und ermöglichte, die Töne, welche in einem Zuge (legato) vorgetragen werden ſollten, auch durch einen gemeinſamen Zug, eine zuſammengeſetzte Neume zu fordern. Die Neumenſchrift gewann dauernd eine hohe Bedeutung dadurch, daß Papſt Gregor der Große um das Jahr 600 die in den verſchiedenen Kirchen Italiens üblichen gottesdienſtlichen Geſänge ſammeln und in dieſer Tonſchrift aufzeichnen ließ. Das gregorianiſche Antiphonar, welches noch bis auf den heutigen Tag der Kanon des katholiſchen Ritualgeſanges iſt, wurde in Abſchriften verbreitet, römiſche Sänger, welche die Notirung verſtanden, wurden über die Alpen geſandt und ſo die Neumenſchrift zu der allein für die Kirche vorſchriftsmäßigen gemacht. Allein ſchon zu Ende des 8. Jahrhunderts war die Neumenſchrift den Mönchen nur noch oberflächlich verſtändlich, wie daraus hervorgeht, daß Romanus, welcher 790 eine authentiſche Abſchrift des gregorianiſchen Antiphonars von Rom nach St. Gallen brachte, es für nöthig hielt, den Neumen erklärende Zeichen beizugeben (die ſogenannten Romanusbuchſtaben). Auf eine regelrechte ſchulmäßige Fortpflanzung der Kenntnis der Neumen war wie es ſcheint nicht gehalten worden, ſondern die Sänger lernten nach dem Gehör die üblichen Geſänge und benutzten die anſchauliche Notirung nur als Unterſtützung ihres Gedächtniſſes (rememorationis subsidium, cf. Huebald bei Gerbert Scr. I. 117). Später nannte man die Neumenſchrift kurzweg „Uſus“. Es iſt wunderbar genug, daß trotz dieſer Mißſtände ſich die Neumenſchrift weiter hielt; es konnte aber wenigſtens nicht ausbleiben, daß

für die Praxis der Instrumentenspieler sich wieder eine neue Tonschrift ausbildete. Seltsamer Weise war diese neue der griechischen, wie dieselbe ursprünglich aussah, sehr ähnlich; sie war eine Buchstabennotation und zwar eine diatonische mit den 7 ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets. Sie unterschied sich aber scharf von der griechischen dadurch, daß die Buchstaben der aufsteigenden Skala entsprachen und zwar einer Durtonleiter

A B C D E F G A

in der Bedeutung unseres heutigen:

C D E F G A H C

Obgleich diese Buchstabentonschrift, die ich in meinen „Studien zur Geschichte der Notenschrift“[1] die fränkische genannt habe, durch mehrere Jahrhunderte (9.—12.) in Gebrauch war und vielleicht für die Instrumentalmusik allein angewendet wurde, ist doch ihre Existenz erst in allerneuester Zeit bemerkt worden[2] und sind damit erst eine große Zahl früher unverständlicher theoretischer Traktate verständlich geworden[3]. Um das Jahr 1000 pflegte man auf die Tasten der Orgel die Tonbuchstaben in diesem Sinne aufzuschreiben[4]; die ebenfalls mit Buchstaben notirte unisone Orgelbegleitung der Gesänge war daher sehr leicht abzuspielen. Es ist schwerlich zufällig, daß die fränkische Tonschrift von der Durtonleiter ausging; denn in der vom 9. Jahrh. ab sich entwickelnden mehrstimmigen Musik, die vielleicht im Volksgesange der germanischen und keltischen Völker in der primitiven Gestalt des terzenweisen Singens schon sehr lange in Gebrauch war, machte sich im Widerspruch mit der antiken Theorie, welche die Mönche noch immer aus Boëtius studirten, das Durgeschlecht mehr und mehr geltend. Die Mönche modelten freilich die fränkische Tonschrift schon im 10. Jahrhundert derart um, daß das A dem tiefsten Tone des griechischen Systems entsprach, d. h. aus einer C-Durtonleiter wurde die Skala A B C D E F G A, eine A-Molltonleiter, und ist es bis heute geblieben. Es scheint, daß der gelehrte Abt Odo von Clugny († 942), der

1) Leipzig, Breitkopf und Härtel 1878.

2) W. Christ, Über die Harmonik des Manuel Bryennius (1870). F. A. Gevaërt, Histoire de la musique de l'antiquité (1875).

3) Vgl. meine „Notenschrift“ S. 291—310.

4) Vgl. Bernelinus bei Gerbert, Scriptores de musica I. 312.

mehrmals zu längerem Aufenthalte in Rom war, diese Reform durchführte, welche darum so bedeutungsvoll ist, weil durch sie die Tonbuchstaben ihren noch heute bestehenden Sinn erhielten. Die Kirche bediente sich nun dieser Tonbuchstaben neben der Neumenschrift zur Notirung der kirchlichen Gesänge; das etwa denselben anhaftende außerkirchliche, vielleicht gar nordisch-heidnische ihres Ursprungs war durch die Reform verwischt. Daß es trotzdem noch 300 Jahre dauerte, bis die ältere Gestalt in Deutschland, Frankreich, der Schweiz und den Niederlanden ganz verschwand, kann als ein Beweis angesehen werden, wie feste Wurzeln dieselbe geschlagen hatte.

So hatte man nun im 10. Jahrhundert zwei Arten der Notenschrift, von denen jede ihre Vorzüge, aber auch jede ihre Schattenseiten hatte. Die fränkische Tonschrift bezeichnete die Tonhöhenverhältnisse unzweideutig, aber ebensowenig anschaulich, als ehedem die griechische. Die Neumenschrift dagegen war anschaulich, aber in der Bezeichnung der Tonhöhe unbestimmt, wenigstens in der Gestalt, wie man sie im 10. Jahrhundert kannte. Das wachsende Musikbedürfnis, die aufkeimende kunstvollere mehrstimmige Musik forderten eine Tonschrift, welche die Vorzüge beider vereinigte. Es wurden daher in jener Zeit eine große Zahl Versuche zur Herstellung einer solchen gemacht, besonders durch den 932 gestorbenen Mönch Hugbald im Kloster St. Amand sur l'Elnon in Flandern. Hugbalds Name ist in der Geschichte der Notenschrift darum von höchster Bedeutung, weil er ein wahres Columbusei fand, einen wirklichen Stein der Weisen, nämlich die Anwendung der Linien für die Notenschrift. In der verschiedenartigsten Weise führte er dieselben ein. Er bezeichnete z. B. jede Linie zu Anfang mit einem griechischen Notenzeichen oder einem fränkischen Tonbuchstaben oder endlich mit von ihm eigens erfundenen, übrigens sehr unpraktischen Zeichen, oder markirte ihren Tonabstand als Ganzton oder Halbton und schrieb sodann die Silben des Textes auf die Linien; er schrieb auch wohl die Tonbuchstaben resp. seine Zeichen selbst auf die Linien und den Text darunter, ja nach einem Pariser Manuskript bediente er sich der Punkte und horizontalen Striche zur Bezeichnung kurzer und langer Töne. Damit war aber das Princip der modernen Notenschrift thatsächlich gefunden.

Es dauerte dennoch noch fast ein Jahrhundert, ehe dieselbe sich

zu feſter Geſtalt ausbildete. Hugbald ſelbſt experimentirte nur, und es ſcheint, daß ihm das Urtheil darüber fehlte, welches Experiment das glücklichſte war. Die Linien verſchwinden indeß bei den ferneren Verſuchen nicht wieder[1]). Manuſkripte in Neumennotirung von dem Ende des 10. Jahrhunderts weiſen eine rothe Linie auf, die ſich im vollen Wortſinne als ein rother Faden durch das Gewirr der Strichelchen und Punkte der Neumenſchrift hindurchzieht, ihre Tonbedeutung wenigſtens einigermaßen regelnd; dieſe rothe Linie bedeutete den Ton f der kleinen Oktave, d. h. das f der Mittellage der Männerſtimmen, gleichviel ob ein f zu Anfang derſelben vorgezeichnet wurde oder nicht. Auch zwei Linien finden ſich bereits um dieſelbe Zeit, eine rothe und eine gelbe, die rothe f, die gelbe das nächſt höhere (eingeſtrichene) c bedeutend. Dieſe Art der Aufzeichnung war noch immer ziemlich unzuverläſſig, bedeutete aber doch gegenüber der Neumenſchrift ohne alle Linien ſchon einen ſehr großen Fortſchritt; ſie ſtand hinter den wie es ſcheint anfänglich wenig bekannt gewordenen Verſuchen Hugbald's an Genauigkeit zurück, bot aber den Vortheil, daß in einigermaßen accurat geſchriebenen Neumennotirungen die f-Linie oder die f- und c-Linie nachgetragen werden konnte.

Dem Benediktinermönch Guido von Arezzo († 1037) blieb es vorbehalten, den Gedanken der durch Linien geregelten Notenſchrift ganz auszudenken und das moderne Notenſyſtem zu ſchaffen; ſo einfach die Veränderung iſt, welche er vorſchlug, ſo bedeutſam iſt ſie doch. Hugbald hatte für jede Tonſtufe eine Linie gezogen, die Praxis der nächſtfolgenden Zeit hatte ſich auf eine oder zwei Linien beſchränkt; im letztern Falle betrug der Abſtand der f- und c-Linie eine Quinte. Guido zog zwiſchen dieſelben eine dritte für a

c ——————— (gelb)
a ——————— (ſchwarz oder nur geritzt)
f ——————— (roth)

und beſeitigte damit die letzte Unbeſtimmtheit der Tonhöhenbedeu-

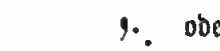
1) Eine Ausnahme bildet der Verſuch des Hermannus Contractus im 11. Jahrh., eine Intervallſchrift aufzuſtellen, welche von einem gegebenen Ton aus, der natürlich anderweit bezeichnet ſein mußte, nur andeutete, in welchen Intervallen herauf oder herunter gegangen werden ſollte; die Intervalle bezeichnete er durch die Anfangsbuchſtaben der betreffenden Intervallnamen z. B. t = tonus, s = semitonium u. ſ. w. Die Münchner Bibliothek enthält verſchiedene Manuſkripte, in denen dieſe Notirung mit der Neumenſchrift kombinirt iſt.

tung, da nun auf die Zwischenräume zwischen den Linien allemal nur ein Ton fiel. Die Mitbenutzung der Zwischenräume ist das, was Guido's System von dem Hugbald's unterscheidet. Guido beschränkte sich übrigens keineswegs auf die Benutzung der drei genannten Linien, der f-, a- und c'-Linie, sondern fügte nach Bedürfnis eine e'-Linie in der Höhe oder eine d-Linie in der Tiefe hinzu, ja er ging noch höher hinauf und herunter, zeichnete aber in der Regel nur 4 Linien, d. h. wenn er oben weitere hinzufügte, ließ er dafür unten welche weg. Auf die Linien schrieb Guido entweder die Tonbuchstaben selbst in dem von Odo reformirten (d. h. unserm heutigen) Sinn, oder aber — und das war das gewöhnliche — die Neumen, denen er theilweise eine etwas veränderte Gestalt gab, indem er sie mit runden oder eckigen Köpfen versah, welche deutlicher markirten, auf welche Linie oder welchen Zwischenraum der geforderte Ton fallen sollte. Die auf Linien gesetzten Neumirungen jener Zeit haben daher schon beinahe das Aussehen von Noten in unserem heutigen Sinne. Die Notirungen des gregorianischen Gesanges sind bis auf unsere Zeit nichts anderes als auf Linien gesetzte Neumen; in ihnen erscheint die ehemalige Virga, der vertikale oder wenig geneigte, oben etwas verdickte Strich, als ein quadratischer Notenkopf mit herabgehenden Strich ■ und der Punkt als Quadrat ■ oder Raute ✦. Die zusammengesetzten Neumen erscheinen als sogenannte Ligaturen, durch Striche verbundene Quadrate oder auch schiefe Züge (die sogenannte Figura obliqua);

So hatte nicht ein Mensch, sondern die Denkkraft mehrerer Generationen das Problem der Vereinigung der Vorzüge der Neumenschrift und derer der Buchstabenschrift in der einfachsten Weise gelöst, nämlich durch Verschmelzung beider Arten der Notirung selbst. Denn wenn wir genauer zusehen, ist unsere heutige Notenschrift ebenso verwandt mit der Buchstabentonschrift wie mit der Neumenschrift. Ein höchst merkwürdiges Dokument etwa aus dem 10. Jahrh., das in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrte Antiphonar von Montpellier, ist in Neumen notirt, über den Neumen aber steht eine zweite vollständige Notirung mit Buchstaben — das war auch eine, freilich sehr primitive Lösung des gedachten Problems; im

Grunde notiren wir aber heute auch noch mit Buchſtaben, nur in einer höchſt zweckmäßig abgekürzten Weiſe — ein einziger vor einer der 5 Linien vorgezeichneter Buchſtabe, ein F oder G oder C ( ) genügt, um anzudeuten, welchen Buchſtaben die auf den Linien ſtehenden Punkte (die Notenköpfe) entſprechen. Dieſe vorgezeichneten Buchſtaben, die allbekannten Schlüſſel (claves signatae) ſind freilich im allgemeinen kaum noch genügend ihrer Buchſtabenbedeutung nach bekannt. Ihre älteren Formen zeigen aber deutlich genug die Abſtammnng: *f* F):, g G, c |(.

Ich erwähnte bereits, daß eine etwa vorhanden geweſene rhythmiſche Bedeutung der Neumen verloren gegangen war. Nur eins hatte ſich erhalten, nämlich die Bedeutung der Punkte, wo ihrer mehrere fallend oder ſteigend mit einer Virga oder einer zuſammengeſetzten Neume auftreten, als entſchiedene Kürze:



Als ſich nun im Verlaufe des 11. bis zu Anfang des 12. Jahrhunderts das Bedürfnis herausſtellte, für die emporblühende, kunſtvollere mehrſtimmige Muſik Zeichen für eine verſchiedene Dauer der Töne zu haben (der anfangs nur Note gegen Note geſetzte Discantus wurde um dieſe Zeit zuerſt florirt), griff man dieſe Unterſcheidung durch die Geſtalt der Notenzeichen auf und bediente ſich zunächſt zweier verſchiedenen Notenwerthe, entſprechend der Virga und dem Punkte der Neumennotirung und nannte jene „Longa“ (die Lange) und dieſe „Brevis“ (die Kurze):

griff aber bald auch zu dem dritten Zeichen, welches ſich in den Neumirungen mit Linien herausgebildet hatte und das gleich der Brevis aus dem Punkt entſtanden war, nämlich zur Raute, die man „Semibrevis“ (halbe Kurze) nannte:

Die relativen Werthe ſtellte man in der Weiſe feſt, daß die Brevis die Hälfte der Longa, und die Semibrevis die Hälfte der Brevis galt. Doch war damit der Proceß der Herübernahme der Zeichen der Musica plana, wie der rhythmuſloſe gregorianiſche Geſang im Gegenſatz zu der ſich nun ſchnell entwickelnden rhythmiſchen

Muſik, der Musica mensurata, genannt wurde, noch nicht abgeſchloſſen. Auch die aus der Neumenſchrift direkt hervorgegangenen zuſammengeſetzten Zeichen, die mehrere Noten in einer Figur darſtellten, die Ligaturen (S. 115) wurden von der Menſuralmuſik übernommen und damit — ſehr unnöthiger Weiſe — der Grund gelegt zu einer der verwickelteſten Bildungen der Menſuralmuſik. Es würde meiner Darſtellung den Charakter der Gemeinverſtändlichkeit benehmen, wenn ich die Lehre der Notengeltung der Ligaturen auch nur in den Umriſſen entwickeln wollte. Nur ſoviel ſei zur ungefähren Andeutung der Schwierigkeiten bemerkt, daß die rhythmiſche Geltung der Noten in den Ligaturen nicht dieſelbe war wie außerhalb der Ligaturen, d. h. daß eine Note zu Anfang oder zu Ende einer Ligatur, welche die Geſtalt einer Longa hatte

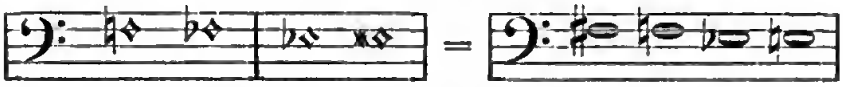
keineswegs als Longa galt, vielmehr im erſteren der beiden hier durch Figur veranſchaulichten Fälle als Brevis und im zweiten als Brevis mit einer Verzierung (Nachſchlag, Plica), und daß z. B. die Figur zwei Longen bedeutete, obgleich ſie die Geſtalt zweier Breven aufweiſt.

Bereits im 13. Jahrhundert entwickelte ſich auch die ſogenannte Musica ficta oder falsa, d. h. die Verſetzungszeichen. Fingirt (eingebildet) hießen die durch ein Verſetzungszeichen veränderten Töne darum, weil ſie innerhalb des ſtreng diatoniſchen Syſtems, welches der Lehre von den Kirchentönen zu Grunde lag, keine Stelle, keine reelle Exiſtenz hatten; ſie ſind auch thatſächlich in unſerer heutigen Notenſchrift noch künſtliche, eingebildete Töne, die nicht für ſich, ſondern in ihrem Verhältnis zu den Stammtönen verſtanden werden. Die Entſtehungsgeſchichte der Been und Kreuze iſt im Grunde einfach genug. Die Diatonik des von den Griechen übernommenen nach Tetrachorden getheilten Syſtems war an einer Stelle durchbrochen durch einen chromatiſchen Schritt:

Sämmtliche Tetrachorde weiſen nach oben die Intervalle: Halbton, Ganzton, Ganzton auf; an dem mittelſten Tone (a) wurde entweder ein Tetrachord (synemmenon) direkt angeſetzt (a gemeinſchaftlich), dann war deſſen Geſtalt: a⁀b c d; oder mit Ganztonabſtand (Diazeuxis): h⁀c d e. Beide Töne b und h wurden als ins Syſtem gehörige angeſehen, und hatten in den Melodien des gregorianiſchen Geſanges ihre Stelle. Als die abendländiſche (fränkiſche) Buchſtabenſchrift aufkam, mußte ſie beide Töne anerkennen und unterſcheiden. Bei der fränkiſchen fiel der Doppelwerth auf die Stufe G, die Septime des unſerm c entſprechenden A; man unterſchied nun die kleine Septime als ġ (klein g, g minus) von der großen G. Nach der Verſchiebung der Tonbedeutung der Buchſtaben durch Odo (ſ. oben) wurde B die doppelwerthige Stufe und Odo unterſchied b rotundum oder molle (das runde, weiche B) für den tieferen, von ♭ quadratum oder durum (dem viereckigen oder harten B). Ein H kannte jene Zeit nicht, die Grundſkala wies konſequenter Weiſe zwiſchen A und C wie im Alphabet nur B auf; das H (♮) hat ſich im 15.—16. Jahrh. in der deutſchen Tabulatur aus Mißverſtändnis des viereckigen B (♭, ♮) entwickelt. Als Guido die Neumen auf Linien gebracht hatte, wurde als natürlicher Ton das B quadratum verſtanden; ſollte ſtatt deſſen das B rotundum genommen werden, ſo wurde dasſelbe als Buchſtabe (b) vor die Note (Neume) geſchrieben. Bald entſtand auch der Gebrauch, für ein ganzes Tonſtück das b zu Anfang der Linien vorzuzeichnen; dasſelbe wurde dann durch B quadratum (♭) außer Kraft geſetzt. So erhielt b die Bedeutung des Erniedrigungs- und ♭ die des Erhöhungszeichens. Das viereckige B nahm ſchon im 12. Jahrhundert durch flüchtiges Schreiben die Geſtalt unſeres heutigen Kreuzes ♯ × oder Auflöſungszeichen ♮ an, es kam ja nur darauf an, die Eckigkeit ſtatt der Rundung zu markiren. Die Entwickelung der mehrſtimmigen Muſik führte dazu, auch an andern Stellen der Skala die doppelten Werthe zu unterſcheiden, zunächſt, um für b und ♭ (h) nach oben und unten die Konſonanzen der Quinte und Quarte zu gewinnen:

So forderte nun (ſchon im 12.—13. Jahrh.) ein B quadratum (♮) vor f deſſen Erhöhung und ein B rotundum (b) vor e deſſen

Erniedrigung um einen halben Ton. Es iſt aber wohl zu beachten, daß bis zu Ende des 17. Jahrhunderts ein vom ♭ und ♯ unterſchiedenes Auflöſungszeichen nicht exiſtirt. Das Erhöhungszeichen (bald auch für c und g) blieb B quadratum (unterſchiedslos als ♮ ♯ oder 𝄪 gezeichnet), dasſelbe, welches vor h, e und a den natürlichen Stammton forderte, das Erniedrigungszeichen (auch vor a) dagegen b, welches vor f, c, g das erhöhende ♯ außer Kraft ſetzte, d. h. das viereckige war das Auflöſungszeichen des runden, und das runde das Auflöſungszeichen des eckigen. Man muß ſich daher bei Durchſicht von Kompoſitionen älterer Zeit wohl hüten, ein 𝄪 vor h oder e für ein Kreuz im heutigen Sinne zu halten, oder ein b vor f, c, g für ein Be im heutigen Sinne:



Zu einer ſeltſamen neuen Komplikation führte im 12.—13. Jahrhundert die Übertragung theologiſch-myſtiſcher Spekulation auf das Notenſyſtem. Anſtatt der vorher angenommenen Zweitheiligkeit der Notenwerthe, wonach die Longa 2 Breves galt, und die Brevis 2 Semibreven, ſtellte man — ausgeſprochenermaßen im Hinblick auf die heilige Dreieinigkeit — den Werth der Longa = 3 Breves und den der Brevis = 3 Semibreves feſt und verbannte aus der damals faſt ausſchließlich in der Kirche geübten Kunſtmuſik alle zweitheiligen Taktarten, ſodaß alle auf uns gekommene Muſik jener Zeit — ausgenommen einige wenige Chanſons der Troubadours — ſich im Tripeltakt bewegt. Die Dreitheiligkeit wäre an ſich nichts ſo komplicirtes geweſen, ſie wurde es aber durch die Statuirung der Ausnahmefälle. Wenn nämlich einer Longa eine Brevis folgte, ſo galt die Longa nicht mehr drei Breves, ſondern die Brevis galt mit der Longa zuſammen einen Tripeltakt, eine ſogenannte Perfektion, d. h. die Longa galt dann alſo nur zwei Breves oder wie man ſich ausdrückte Zeiten (tempora). Umgekehrt konnten 2 Breves, von denen doch jede nur $^1/_3$ einer Perfektion galt, zuſammen eine Perfektion ausmachen, aber nicht ſo, daß jede $1^1/_2$ Tempus galt, ſondern die erſte 1 und die zweite 2 Tempora. Das war die ſogenannte Alteration oder Verdoppelung der Geltung der zweiten von 2 Breves. Die nämlichen Verhältniſſe hatten ſtatt zwiſchen Brevis und Semibrevis. Die Lehre von der Perfektion

und Imperfektion, d. h. ob die Longa oder Brevis 2- oder 3theilig galt, und die Lehre von der Alteration sind zwei der schwierigsten Kapitel der Mensuraltheorie nicht nur des 12.—13. Jahrhunderts, sondern bis in das 17. Jahrhundert hinein.

Es versteht sich wohl von selbst, daß die Verbannung des zweitheiligen Taktes, d. h. nach heutiger Ausdrucksweise, des $^2/_2$-, $^2/_4$-, $^4/_4$-Taktes ꝛc. außerhalb der Kirche nicht durchzuführen war, und wir finden daher, daß ein großer Theil der freilich nicht sehr zahlreichen uns erhaltenen Gesänge jener Zeit, Chansons des Châtelain de Couey, des Königs Thibaut von Navarra u. a. in zweitheiliger Taktart stehen und von den Komplicirtheiten der Mensuralnotenschrift nichts wissen, sondern schlichtweg mit Longa und Brevis oder Brevis und Semibrevis als Länge und Kürze notirt sind. Ohne Zweifel haben auch die Instrumentenspieler sich ihre Dupeltakte nicht verbieten lassen und nach wie vor neben dreitheiligen auch zweitheilige Taktarten in Tanzstücken ꝛc. angewendet und auf ihre Manier notirt. Leider ist uns aus so alter Zeit, soweit bisher bekannt, auch nicht ein einziger Rest von Instrumentalmusik erhalten und wir sind auf bloße Vermuthungen hinsichtlich derselben angewiesen. Der Umstand, daß wir im 10. Jahrhundert und noch früher die Buchstabentonschrift mit A B C D E F G als Instrumentalnotirung finden und daß dieselbe zu Ende des 15. Jahrhunderts in Deutschland wieder als solche auftaucht (die deutsche Tabulatur) und zwar in einer sehr vollkommenen Gestalt mit rhythmischen Werthzeichen und Zeichen für Vortragsmanieren, deutet allerdings mit großer Wahrscheinlichkeit darauf hin, daß dieselbe auch in der Zwischenzeit in ähnlicher Weise in Gebrauch war, und zwar müssen wir annehmen, daß dieselbe wohl noch eher rhythmische Werthzeichen hatte, als die Mensuralnotenschrift sich entwickelte, da auch die einfachste Instrumentalmusik solcher Zeichen gar nicht entbehren kann. Was ebenfalls auf ein hohes Alter der rhythmischen Zeichen der Tabulaturen schließen läßt, ist die Thatsache, daß sie zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Deutschland, Italien, Spanien, Frankreich, England, den Niederlanden ꝛc. dieselben sind, während zur eigentlichen Tonbezeichnung in den verschiedenen Ländern, ja in demselben Lande für verschiedene Instrumente verschiedene Methoden in Gebrauch waren. Diese Tondauerzeichen, welche den Tonbuchstaben oder bei der italiänischen Tabulatur den Ziffern übergeschrieben wurden, sind:

• ein Punkt für die längſte Notengattung,
| ein Vertikalſtrich für die Hälfte derſelben,
𝅘𝅥 ein Fähnchen (Häklein) für den vierten Theil,
𝅘𝅥𝅯 ein Doppelfähnchen für den achten Theil u. ſ. w.

Dieſelben Zeichen über einem kurzen Horizontalſtrich bedeuteten die entſprechenden Pauſen. Im 16. Jahrhundert ſtellte man den Punkt gleich der Brevis der Menſuralmuſik, den Strich gleich der Semibrevis u. ſ. w. Es iſt jedoch Grund zu der Annahme vorhanden, daß ehedem der Punkt der Longa und der Strich der Brevis entſprochen haben wird. Die abſoluten Werthe der Noten der Menſuralmuſik haben ſich nämlich im Laufe der Zeit immer mehr vergrößert; d. h. im 12.—13. Jahrhundert, wo die Semibrevis die kleinſte Notengattung war, wird dieſelbe ungefähr ebenſo ſchnell geweſen ſein, wie im 16. Jahrhundert die Minima oder Semiminima (unſere heutigen Halben und Viertel) oder wie heute die Achtel und Sechzehntel.

Die rhythmiſche Bezeichnungsweiſe der Tabulaturen gewann offenbar ſchon zu Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts Einfluß auf die Weiterbildung der Menſuralnotenſchrift; denn um dieſe Zeit wurden für dieſe die neuen Werthe der Minima und Semiminima eingeführt, die nichts anderes ſind als die Verbindung des Strichs und der Fahne der Tabulaturſchrift mit dem Notenkopfe der Semibrevis:

Minima.

Semiminima.

Während bei der Longa jener Zeit der Strich immer herunter ging, ging er bei der Minima ſtets hinauf; erſt mit Beginn des Notendrucks zu Anfang des 16. Jahrhunderts ließ man aus kalligraphiſchen und typographiſch-ökonomiſchen Gründen für die Longa auch den Strich nach oben und für die Minima und die kleineren Werthe die Striche nach unten zu (dann war nämlich und desgleichen und dieſelbe Type).

Es hatte dieſes Abſehen von der früheren Unterſcheidung durch die Richtung der Cauda dann aber keine Gefahr mehr, da der gedruckte Notenkopf der Longa ſich von dem der Minima ſcharf genug abhebt.

Manche andere praktiſche Eigenthümlichkeit der Tabulaturſchrift wurde dagegen erſt nach Jahrhunderten von der Menſuralmuſik übernommen, ſo der Taktſtrich, welcher der Tabulatur eigen iſt, ſoweit man dieſelbe zurück zu verfolgen vermag, aber erſt um 1600 in die Menſuralnotirung überging, ſo ferner die gemeinſame Querſtrichelung der einzeln als Fähnchen darzuſtellenden Werthe, d. h. unſerer heutigen Achtel, Sechzehntel, Zweiunddreißigſtel ꝛc. Die Tabulatur verband die zu einem größeren Werthe zuſammengehörigen kleineren ſtets in dieſer Weiſe:

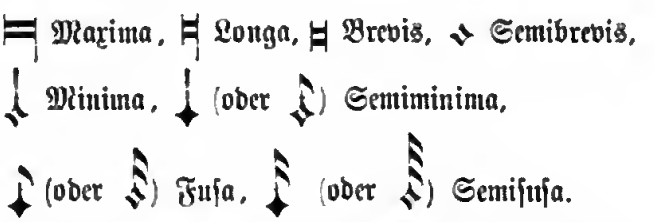
während die Menſuralnotirung bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts dieſes unſchätzbare Mittel rhythmiſcher Überſichtlichkeit unbeachtet ließ.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Auftreten der den Tabulaturen entnommenen Minima und Semiminima, welche letztere übrigens anfänglich ſehr verſchiedenartig benannt wurde (Crocheta, Croma — daher das engliſche crotchet für das Viertel, das franzöſiſche croche und italiäniſche croma für das Achtel [1]), fand auch der unzweifelhaft von den Inſtrumentalpraktikern kultivirte zweitheilige Takt wieder Aufnahme in die Menſuralmuſik und mit ihm gelangte auch die Zweitheiligkeit der Notenwerthe wieder zur Anerkennung — aber nur neben der Dreitheiligkeit: beſondere Zeichen beſtimmten, ob die Noten zweitheilig oder dreitheilig ſein ſollten. Die älteſten dieſer Zeichen ſind ein Kreis ○ für die dreitheilige Geltung (Perfektion) der Brevis oder ein Halbkreis ☾ für die zweitheilige; dazu kam zunächſt ein Punkt im Kreiſe reſp. Halbkreiſe, welcher die Dreitheiligkeit der Semibrevis anzeigte. Dies genügte aber noch nicht, man brauchte auch eine Angabe, ob die Longa drei- oder zweitheilig ſein ſollte, ja auch für die Maxima, den nimals zu beſonderer Bedeutung gelangten, aber bereits im 12.—13. Jahrhundert aufgeſtellten Werth, der noch größer war als die Longa, nämlich ihr dreifaches oder doppeltes, ſtellte man Menſurbeſtimmungen auf. Die ganze Komplicirtheit dieſes Apparates zeigt ſich, wenn man ſich vergegenwärtigt, daß die Zwei- oder Dreitheiligkeit der Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis nicht weniger als 16 verſchiedene Kombinationen ergiebt, davon jede durch Vorzeichnung von den anderen unterſcheidbar ſein ſollte. In verſchiedenen Gegenden und durch

1) Die ältere Form des Viertels (bis zur Einführung der weißen Noten) iſt identiſch mit der ſpätern Form des Achtels ♪; daher der eigenthümliche Widerſpruch der engliſchen und franzöſiſchen Bezeichnung.

verſchiedene Autoritäten wurden zur Bezeichnung aller dieſer Menſurverhältniſſe die verſchiedenſten Zeichen angewendet und ehe ſich einzelne definitiv feſtſetzen und allgemein verbreiten konnten, fegte eine neue Zeit, welche mehr Ausdruck als Kombinationsſpiele und Kunſtſtückchen von muſikaliſchen Kunſtwerken verlangte, einen großen Theil jener verwickelten Beſtimmungen hinweg. Ehe wir einen Blick auf dieſe letzte große Reform werfen, welche in allen Einzelnheiten dem Notenſyſtem ſeine heutige Geſtalt gab, müſſen wir noch einiger Beſtimmungen der Menſuraltheorie des 14.—16. Jahrhunderts gedenken, von denen heute gar nichts mehr übrig geblieben iſt, nämlich der Proportionen. Um Zweck und Weſen der Proportionen zu begreifen, muß man ſich erinnern, daß in dem genannten Zeitraume, die Kunſt des imitirenden Kontrapunkts in einer Weiſe auf die Spitze getrieben war, daß die Kunſtformen der Fuge und des Kanons in der Geſtalt, wie ſie heute üblich ſind, dagegen einfach und frei erfunden erſcheinen. Zu den beliebteſten Künſten gehörte es, einen mehrſtimmigen Satz in Geſtalt einer einzigen Stimme auszudrücken, oder eine ganze Stimme eines langen Tonſtücks durch einige wenige Noten; Beiſpiele für das erſtere ſind die von Pierre de la Rue, Senfl und anderen geſchriebenen »Fugae quatuor vocum ex unica«, ein Beiſpiel des letzteren iſt der Tenor von Josquin's Meſſe »L'homme armé« super voces musicales. Um einer und derſelben Notengruppe eine vielfache Bedeutung geben zu können, bediente man ſich einmal verſchiedener Schlüſſel, wodurch die Tonfolge eine andere und z. B. aus der doriſchen in die lydiſche Tonart transponirt wurde; ferner wurde die Takteintheilung, die rhythmiſche Geltung der Noten verändert durch Veränderung des Taktvorzeichens, z. B. wenn an Stelle der dreitheiligen Geltung der Brevis die zweitheilige geſetzt wurde. Man trieb aber die Künſtelei noch viel weiter. Eine noch ziemlich einfache Beſtimmung war die Vorzeichnung einer 2 oder 3 beim Taktzeichen, welche forderte, daß die Noten doppelt ſo ſchnell genommen werden ſollten als vorher, oder doppelt ſo ſchnell als in einer andern Stimme, nämlich in derjenigen, welche ein Taktvorzeichen gewöhnlicher Art, d. h. einen Kreis oder Halbkreis hatte. Dieſe verhältnismäßige Dauerbeſtimmung iſt es, was die Menſuraltheorie als Proportion bezeichnete. Außer 2 und 3 wandte man aber allerlei geradezu unfaßbare Proportionen an, zunächſt die noch gut verſtändlichen $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, aber auch $\frac{4}{3}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{13}{7}$, $\frac{17}{8}$ u. ſ. w. Dieſe Beſtimmungen bedeuteten, daß z. B. bei $\frac{13}{7}$ 13 Breves der betreffenden Stimme in derſelben Zeit geſungen werden ſollten, wie 7 Breves in derjenigen, welche das Zeichen des integer valor (einfache Geltung) hatte. Glücklicherweiſe haben die beſten

Meiſter jener Zeit, wie Josquin, Iſaak, de la Rue, Hobrecht ꝛc. von dieſen Spielereien — anders kann man es kaum nennen — faſt gar keinen Gebrauch gemacht. Von großer Wichtigkeit war dagegen eine Art der Proportion, die Proportio hemiolia (zu deutſch „die anderthalbfache"), welche von der durch $\frac{3}{2}$ bezeichneten dem Wortſinne nach identiſchen Sesquialtera ſcharf unterſchieden wurde. Die Hemiolia wurde nämlich gar nicht vorgezeichnet, ſondern durch anders gefärbte Noten angedeutet. Bis zu Ende des 14. Jahrhunderts waren alle Notenköpfe ſchwarz, und nur einzelne Noten, die in anderer als der vorgezeichneten Menſur geſungen werden ſollten, d. h. imperfekt bei perfekter Vorzeichnung und umgekehrt, wurden mit rother Farbe gemalt oder in Ermangelung der rothen Farbe unausgefüllt gelaſſen, d. h. ſie waren weiß. Allmählich beſchränkte man den Gebrauch dieſer unterſchiedenen Farbe, des ſogenannten Color nur auf den Fall, daß bei perfekter Menſur einzelne Noten imperfekte Geltung haben ſollten und ſo erhielt die weiße Note allgemein die Bedeutung verminderten Werthes und zwar verlor ſie $^1/_3$ ihrer Dauer. Als ungefähr um den Beginn des 15. Jahrhunderts die weiße Note, welche bequemer zu ſchreiben war, ſtatt der ſchwarzen eingeführt wurde, kehrte man das Verhältnis einfach um. Die gewöhnlichen Notenformen waren nun:



d. h. abgeſehen von den Ecken, die übrigens nur in Drucken und in den kalligraphiſchen Meiſterſtücken der Kopiſten ſich dauernd hielten, in der ſchnelleren Schreibſchrift dagegen ſich bald abrundeten, unſere heutigen Charaktere. Die Maxima, Longa und Brevis ſind ja heute ſo gut wie gänzlich antiquirt; die Semibrevis iſt unſere ganze Taktnote 𝅝, die Minima die halbe 𝅗𝅥, die Semiminima das Viertel ♩, die Fuſa das Achtel ♪ u. ſ. w. Die Proportio hemiolia wurde nun durch Schwärzung der Werthe bis zur Minima angezeigt; dadurch wurde freilich die Minima der Semiminima völlig gleich und Verwechſelungen wurden leicht möglich — dieſelben gehören gelegentlich zu den unangenehmſten Chikanen, welche einem bei der Spartirung von Menſuralnotirungen vorkommen können. Auch in die imperfekte Menſur fanden nun die geſchwärzten Noten wieder ihren Eingang, aber nicht in der Bedeutung perfekter

Menſur, ſondern als weitere Imperficirung der ſchon imperfekten Noten, ſo daß z. B. bei zweitheiliger Geltung der Brevis drei geſchwärzte Breves ſo viel galten wie zwei weiße; aus der Hemiolia in dieſer Geſtalt ging unſere Triole hervor.

Die Komponiſten des 16. Jahrhunderts machen bei perfekter Menſur von den Hemiolien einen ſehr häufigen Gebrauch; dieſelben ſind ſehr leicht in unſere heutige Notenſchrift zu übertragen, weil ſie all die komplicirten Beſtimmungen der Perfektion, Imperfektion und Alteration außer Kraft ſetzen. Bei imperfekter Menſur, welche ſchon die Schriftſteller des 16. Jahrhunderts als das gemeine Zeitmaß bezeichnen, hatten dieſelben ohnehin keine Geltung. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts bürgerte ſich der allgemeine Gebrauch des Verlängerungspunktes ein, der ehedem nichts anderes geweſen war als ein Trennungszeichen (punctum divisionis), welches die Noten von etwa folgenden kleineren ſchied und damit ihre volle dreitheilige Geltung andeutete; man gewöhnte ſich allmählich, die Noten ohne den Punkt immer für zweitheilig zu halten und damit wurde auch die Hemiolie überflüſſig. Die komplicirten Taktvorzeichnungen hatten nun auch keinen Zweck mehr und man fing an, den Takt in der heute üblichen Weiſe vorzuſchreiben, d. h. die Schläge des Dirigenten [tactus] zum Ausgang zu nehmen. Heute ſchlägt freilich der Dirigent nicht mehr die Semibreven, d. h. die ganzen Takte, ſondern in der Regel höchſtens die halben, meiſtens die Viertel oder gar Achtel; indeſſen bedeutet, wie ich bereits bemerkt, in der Muſik des 16. Jahrhunderts die Semibrevis ungefähr das, was heute die Halbe oder das Viertel iſt, die gewöhnliche Zeiteinheit — der Dirigent ſchlug damals wirklich die Ganzen und im beſchleunigten Zeitmaß, der ſogenannten Diminution, welche durch einen ſenkrechten Strich durch das Taktzeichen, den Kreis oder Halbkreis, angedeutet wurde (𝄇, 𝄵) ſogar die Breves, weshalb der $^4/_4$-Takt, bei welchem die Halben ſtatt der Viertel geſchlagen werden, noch heute „Allabrevetakt“ heißt und der $^2/_1$-Takt, bei dem die Ganzen geſchlagen werden, der „große Allabrevetakt“. Allein auch der große Allabrevetakt entſpricht noch nicht dem Alla Breve des 16. Jahrhunderts; erſt ein $^4/_1$-Takt, bei dem je zwei Ganze einem Taktſchlage entſprächen, wäre dasſelbe wie der damalige Allabrevetakt, ein Takt, bei dem wirklich nach Breven geſchlagen wurde. Unſere Halben, Viertel und Achtel ſind alſo urſprünglich nichts anderes als Untertheilungen der vom Dirigenten markirten Taktzeiten, nicht aber ſelbſt ſolche. Das wurden ſie erſt im 17. Jahrhundert.

Wie unſere Notenſchrift heute beſchaffen iſt, brauche ich hier nicht auseinander zu ſetzen; der flüchtige Abriß, den ich von ihrer

Entwicklungsgeſchichte gegeben[1]), wird aber genügen, um zu zeigen, daß ſie, wie ſie heute iſt, das Reſultat eines lange Jahrhunderte andauernden Suchens und Verſuchens iſt, ein ſehr belehrendes Beiſpiel für den Satz, daß „gut Ding Weile haben will". Sie in ihrer heutigen Geſtalt als vollkommen und weiterer Verbeſſerungen nicht fähig hinſtellen zu wollen, wäre Vermeſſenheit: das gleiche iſt von vorſchnellen Richtern ſo ziemlich nach jeder bedeutſamen Verbeſſerung geurtheilt worden. Sie iſt aber ohne Frage ein impoſanter Kunſtbau, die Frucht einer energiſchen lang andauernden Denkthätigkeit des Geiſtes der Menſchheit, und diejenigen, welche meinen, ſie durch ganz neue Ideen wie ein Kartenhaus umblaſen zu können, wiſſen nicht, wie lächerlich im Rahmen der Geſchichte ihr Beginnen iſt.

---

1) Diejenigen, welche ſich eingehender über die Geſchichte der Notenſchrift informiren wollen, verweiſe ich auf die breitere Darſtellung mit Belegen und zahlreichen illuſtrirenden Beiſpielen in meinen „Studien zur Geſchichte der Notenſchrift", Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1878. XVI u. 316 S. gr. 8° mit 12 Steintafeln (10 ℳ).

Sammlung musikalischer Vorträge.

Herausgegeben von

Paul Graf Waldersee.

— Velinpapier mit künstlerischem Bücherschmuck. —

Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne Heft.
Renaissance-Einbanddecken als Sammelmappen à 1 ℳ.

Erschienen sind:

Serie I.

Nr. 1. Über Johann Sebastian Bach. Von Philipp Spitta.
" 2. R. Wagner's Siegfried. Von Hans von Wolzogen.
" 3. Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann. Von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. Robert Schumann und seine Faustscenen. Von Selmar Bagge.
" 5. Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes. Von August Reißmann.
" 6. Wolfgang Mozart. Von Emil Naumann.
" 7. Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's. Von Paul Graf Waldersee.
" 8. Mattheson u. seine Verdienste um die deutsche Tonkunst. Von L. Meinardus.
" 9. Friedrich Chopin's Leben und Werke. Von A. Niggli.
" 10. Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts. Von W. J. von Wasielewski.
" 11. Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik. Von Jul. Alsleben.
" 12. Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine. Von H. Kretzschmar.

Serie II.

" 13. Robert Schumann's Manfred. Von Paul Graf Waldersee.
" 14. Fr. Chopin's Individualität. Von Franz Liszt. Frei ins Deutsche übertragen von La Mara.
" 15. Franz Schubert's Leben und Werke. Von A. Niggli.
" 16. Öffentliche Musikpflege in Nordamerika. Von Max Goldstein.
" 17. Giovanni Battista Pergolese. Von H. M. Schletterer.
" 18. Goethe's Verhältnis zur Musik. Von W. J. von Wasielewski.
" 19. Die geschichtliche Entwickelung der Sonate. Von S. Bagge.
" 20. Peter Cornelius. Von Hermann Kretzschmar.
" 21/22. Faustina Bordoni-Hasse. Von A. Niggli.
" 23/24. Johannes Brahms. Von H. Deiters.

Serie III.

" 25. Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Von Martin Roeder.
" 26/27. Josefine Lang. (Lebensskizze.) Von H. A. Köstlin.
" 28. Die Entwickelung unserer Notenschrift. Von Hugo Riemann.

Ferner haben namhafte Schriftsteller und Musikhistoriker ihre Betheiligung zugesichert und Vorträge in nahe Aussicht gestellt.

Mögen diese Vorträge sowohl den Musikern als vornehmlich dem Publikum, welches edle Hausmusik pflegt, gute Koncerte besucht und mit musikalischem Interesse reiche allgemeine Bildung verbindet, empfohlen sein.

Alle Buchhandlungen nehmen gleich den unterzeichneten Verlegern sowohl Subskription auf das Ganze, so wie Bestellungen auf die einzelnen Vorträge an.

Leipzig, Februar 1881.

Breitkopf & Härtel.

Sammlung
Musikalischer Vorträge.

Nr. 29.

Ludwig Spohr.

Von

H. M. Schletterer.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1881.

ASchill

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

Ludwig Spohr.

Ein Vortrag
von
Dr. H. M. Schletterer.

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

29.

Ludwig Spohr*).

Ein Vortrag

von

Dr. H. M. Schletterer.

Zu dem unvergänglichen Denkmal, das Spohr in ſeinen Werken ſich ſelbſt geſetzt, ſoll ihm nun in kurzer Friſt, wie ſo vielen ſeiner großen und berühmten Kunſtgenoſſen, auch ein Denkmal in Erz errichtet und dadurch eine Anerkennung bethätigt werden, die ihm gegenüber, der unter den bedeutendſten Männern ſeiner Zeit eine ſo hervorragende Stelle einnahm, gewiß als eine wohlverdiente und durchaus gerechte erſcheint.

*) L. Spohr wurde als der Sohn eines Arztes am 5. April 1784 in Braunſchweig geboren und verlebte ſeine Jugendjahre in Seeſen, wohin ſein Vater als Medicinalrath verſetzt worden war. Seine höhere muſikaliſche Ausbildung erhielt er durch den Concertmeiſter Maucourt in Braunſchweig und den Violinvirtuoſen Franz Eck, den er auf einer Reiſe nach Petersburg begleitete. Er wurde 1803 Kammermuſikus in Braunſchweig, 1805 Concertmeiſter in Gotha, heirathete hier (1806) die Harfenvirtuoſin Dorette Scheidler, mit der er große Kunſtreiſen unternahm, war 1812—15 Kapellmeiſter des Theaters an der Wien in Wien, 1817—19 Kapellmeiſter des Frankfurter Theaters, ſeit 1822 Hofkapellmeiſter in Kaſſel. Nach dem Tode ſeiner erſten Gattin (1834) verband er ſich in zweiter Ehe mit Marianne Pfeiffer (1836). Spohr erhielt zehn Jahre nach ſeiner Ernennung zum General-Muſikdirektor, im Winter 1857 ſeine Penſion und ſtarb am 22. Okt. 1859.

Spohr zählt zu den Tonmeistern, denen ein langes Leben beschieden war. Nicht wie ein Meteor zog er am Horizonte der Kunst hin: durch nahezu sechs Decennien hielt die musikalische Welt ihren Blick auf ihn gerichtet. Pergolese, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Weber sind Sternen zu vergleichen, die plötzlich erloschen, da sie im hellsten Glanze strahlten: Blüten, die eine Frostnacht welken machte, da sie eben in reichster Pracht ihre Kelche erschlossen hatten. Beethoven, Bach, Marschner, Schneider, wenn sie auch die Reise der Mannesjahre erreicht, schieden doch im Vollbesitze geistiger und körperlicher Kraft. Bei Gluck, Händel, Spohr, Haydn, Cherubini, Auber, so gewaltige Naturen sie auch waren, vollzieht sich das ergreifende Schauspiel allmählicher Auflösung. Für den Nachruhm eines Künstlers ist es gewiß besser, wenn er mitten aus freudigem, jugendkräftigem Schaffen hinweggenommen wird und die Zeitgenossen gerechte Ursache zu herber Klage über die Brutalität des Todes haben, der so viele Hoffnungen auf neue Bethätigungen genialen Strebens plötzlich zerstört, so zahlreiche nicht zu voller Entwicklung gelangte Keime des Genius jähe geknickt hat. Bei lange fortgesetzter Produktivität eines Künstlers dagegen glaubt man allzuleicht die Spuren einer Abnahme seiner schöpferischen Kraft bemerken zu können. Selbst wenn man hier in arger Täuschung befangen und dies thatsächlich nicht immer der Fall ist, liegt ein solches Empfinden allzunahe*). Die ewig nach neuen Erscheinungen dürstende Menge will nicht immer und immer wieder demselben Namen begegnen. So lange ein Meister lebt, und besonders wenn er als Nestor seiner Kunst in eine Zeit herübertritt, die bereits andere Bahnen einzuschlagen begonnen hat, wird die Pietät die Urtheile über ihn mäßigen. Sieht sich die Kritik aber dieser Rücksicht endlich ledig, dann verfällt der seither nachsichtig Beurtheilte

*) Als ich 1842 zum ersten Male nach Kassel kam, wurde ich, eben im Begriffe, dem verehrten Manne mich vorzustellen, mit einem gar martialisch und stattlich aussehenden Herrn, dem Stabstrompeter der Gardes du corps und, irre ich nicht, Paukenschläger im Hoforchester bekannt gemacht, also auch einer wichtigen musikalischen Persönlichkeit in der damals noch sehr kleinbürgerlichen Residenz. Mit der nur Sachkennern eigenen, wichtigen Miene bedauerte mich der gute Mann, daß ich nach Kassel gekommen sei; denn Spohr habe sich längst ausgeschrieben und vermöge nichts mehr zu leisten — und am anderen Abend gelangte dessen größtes oratorisches Werk „Babylons Fall", zur ersten Aufführung.

und von der allgemeinen Achtung Getragene, um ſo ſtrengerem Gerichte.

Andererſeits vermag derjenige, dem geiſtiges Schaffen einmal zur zweiten Natur geworden, ſo lange er ſeiner Kraft und lebendiger Inſpiration ſich bewußt iſt, gewohnter Beſchäftigung ſchwer zu entſagen. Nur gezwungen entreißt man ſich liebgewordener Thätigkeit. Schaffen ſollte man allerdings nur in den unſerem Daſein vergönnten Lichtblicken: in Momenten der Erleuchtung, der Erregung, der Begeiſterung; aber Schaffen iſt auch Arbeiten und nicht ſelten ein unter mühſamen Kämpfen und gewaltigen Anſtrengungen bethätigtes Arbeiten. Glaube man doch nicht, daß ein Meiſterwerk plötzlich fertig und vollendet aus dem Geiſte hervortritt, wie Pallas Athene dem Haupte Jupiters entſprang. Sinnend und denkend ſtrebt der Schaffende Räthſel zu löſen, Entſchwindendes feſtzuhalten, Zerſtreutes zuſammenzufaſſen, Widerſtrebendes zu verbinden. In Momenten höchſter Erregtheit gilt es Maß, Ordnung und Ruhe zu wahren. Der thätige Geiſt ſieht ſich vor immer neuen Problemen. Ideen drängen, klären und erweitern ſich. Glückliche Stunden, ſelige Augenblicke nahen; aber das Daſein beſteht nicht aus ſolchen. Auf den Rauſch der Begeiſterung folgen nicht ſelten Tage tiefſter Entmuthigung, vernichtender Erkenntnis. Wohl dem, der die rechten Momente nützen kann! Aber gar oft gilt es mit ungünſtigen zu ringen. Sie dem lauſchenden Ohr geſchickt verbergen zu können, iſt eine nicht immer, höchſtens dem erfahrenen Meiſter gelingende Kunſt. Je mehr Geſchick und Technik ſich ſteigern und je mehr man in täglicher Übung bleiben kann, um ſo leichter und freier wird auch die Thätigkeit des Komponiſten ſich geſtalten. Mendelsſohn ſagte, er müßte jeden Tag komponiren, auch an den ungünſtigſten, nur um nicht aus der Übung zu kommen. Von einem bedeutenden lebenden Tonſetzer erzählt man, daß er wenigſtens alltäglich eine Choralbearbeitung mache, um ſeine Gedanken im Fluß zu halten und die Technik der Arbeit ſich zu bewahren. Leicht führt die Regelmäßigkeit ſolcher Beſchäftigung zum Gewohnheitsmäßigen; die Thätigkeit wird unvermerkt eine reproducirende, während man ſie ſelbſt noch für eine ſchöpferiſche hält. Dieſer Gefahr vermögen Tonſetzer, denen eine lange Arbeitszeit vergönnt iſt, nicht immer zu entgehen. Das Beiſpiel Roſſini's, der im Augenblicke, da er ſein bedeutendſtes Werk geſchaffen, die Feder niederlegte, iſt vielleicht

einzig in der Geſchichte der Kunſt. Spohr ſchrieb die drei »Duos concertants« für 2 Violinen, die, obwohl unter Op. 3 erſchienen, doch ſein erſtes Werk waren, i. J. 1803, da er den Violinvirtuoſen Fr. Eck auf ſeiner Kunſtreiſe nach St. Petersburg begleitete, um ſo deſſen Unterricht genießen zu können. Die Lieder: „die verſchwiegene Nachtigall“ vom edlen Walter von der Vogelweide, eines der ſchönſten deutſchen Liebeslieder, und Goethe's „Herz, mein Herz, was ſoll das geben“ 1858, waren ſeine letzten vollendeten Kompoſitionen; denn ein Requiem, das er noch zu ſchreiben beabſichtigte, gedieh nur bis zum »Lacrimosa«; dann verließen ihn plötzlich die Kräfte, die ihm vorſchwebenden Ideen feſtzuhalten und zu klarer Geſtaltung zu bringen. Das Spohr'ſche Schaffen erſtreckt ſich alſo über einen Zeitraum von 56 Jahren, die Studienjahre mit einer Fülle von Verſuchen abgerechnet.

Für die Nachwelt wird immer nur der Komponiſt Spohr Bedeutung haben. Mit ihm als ſolchem kann ſich das Urtheil heute allein noch beſchäftigen. Seine Thätigkeit als unerreichter Meiſter des Violinſpiels, als gewiſſenhafter, treuer Lehrer, als umſichtiger und energiſcher Dirigent — er war auf all dieſen Gebieten gleich hervorragend, — iſt der Kritik der Gegenwart entrückt, fand übrigens auch während ſeines Lebens nie auch nur leiſeſte Anfechtung. Für alle dieſe Branchen vielſeitigen Wirkens hatten die Zeitgenoſſen, denen hierin allein ein maßgebendes Urtheil zuſtand, nur Worte ungetheilter und enthuſiaſtiſcher Bewunderung. Dagegen hört man immer und immer wieder die auf Unkunde und Übelwollen ſich gründenden Ausſtellungen gegen Spohr's Kompoſitionen wiederholen und gedankenlos nachbeten. Dieſelben laſſen ſich in folgende Phraſen zuſammenfaſſen: Spohr's eigenartiges Talent war zu wenig ergiebig, ſeinem Naturell gebricht rhetoriſcher Schwung, kraftvolle Erhebung, contraſtirende Schlagfertigkeit; ſein Geiſtesfluß bewegt ſich in, tiefere Begeiſterung nicht entfachender, mittlerer Richtung. Seinen durch complicirte Harmonik noch ſchwerfälliger werdenden Werken fehlt es an Straffheit und Elaſticität, an Mannigfaltigkeit und Abwechslung, an prägnanten Melodien, an der Kunſt der Durchführung, an richtiger Behandlung der Singſtimmen. Aus allen ſeinen Tonſätzen ſpricht krankhafte Weichheit, ermüdende Monotonie, Mangel an Begeiſterung u. dergl. Ihre ſpezifiſch deutſche Färbung, eine Art exkluſiv nationaler Empfindungsweiſe, im Gegenſatz zur kosmo-

politischen anderer Meister, ist der Grund, warum Spohr's Musik trotz ihrer Gediegenheit nur kurze Dauer haben konnte und nicht klassisch genannt werden kann u. s. w.

Allerdings geht Spohr's vielseitige, künstlerische Beanlagung mehr auf das Weiche, Liebliche, Milde, Schwermüthige. Leichter findet er den entsprechenden Ausdruck für die Klage als für die Lust; selbst über seine Heiterkeit breitet sich ein elegischer Schatten. Dagegen weiß er, ein musikalischer Jean Paul, dem Humor köstliche Töne zu geben und dem Frohsinn neckend-anmuthige Weisen; aber er ist nicht naiv wie Shakespear oder Mozart, sondern eher sentimental wie Schiller. Es mangelt ihm die strenge Größe Bach's, die Freiheit Händel's, der hohe Flug Beethoven's, aber er besitzt, wie Goethe, feinsten und ausgebildetsten Formensinn und weiß des Empfindens geheimste Regungen bei Anderen zu wecken und die Seele der Hörer mit beglückenden Eindrücken und köstlichen Tonbildern zu erfüllen.

Die in ihrer äußeren Erscheinung so gewaltige Persönlichkeit Spohr's steht mit seinen Werken scheinbar in Widerspruch. Näher betrachtet aber ist es doch mehr ein von künstlerischer Überzeugung geleitetes bewußtes Streben, nach jeder Richtung hin Maß zu halten, Klarheit zu wahren, jeden unschönen, auf rohen Effekt ausgehenden Lärm zu vermeiden und selbstgesteckte Grenzen, innerhalb welcher sich allein, seiner Ansicht nach, der dem Wahren, Edlen und Höchsten zustrebende Tonsetzer bewegen soll, nicht zu überschreiten, als Mangel an Energie und Kraft, die seinem Wesen durchaus nicht abgingen*).

*) Man hat es Spohr sehr verdacht, daß er für die letzten Werke Beethoven's sich nicht besonders zu erwärmen und zu begeistern vermochte, daß er Mozart allen anderen Tonsetzern vorzog. Letzterer Anschauung dürfte sich das reifere Urtheil im Allgemeinen überhaupt zuneigen. Für Schiller schwärmt die entzündbare Jugend, an Goethe schließt sich der denkende Mann an. Das Unklare, Formlose, Ungebändigte in den späteren Schöpfungen des Tonheroen unseres Jahrhunderts, das dieser gewiß vermieden hätte, wenn ein tückisch-grausames Schicksal ihm nicht den edelsten Sinn des Musikers geraubt und verschlossen hätte, konnte dem maßvollen, nur das Schöne und Formklare im Kunstwerk erstrebenden Spohr nicht entgehen und ließ ihn eine kühle Haltung ihnen gegenüber einnehmen. Unter seinen Zeitgenossen waren sehr viele ganz der gleichen Meinung. Man muß auch bedenken, daß das Verständnis der Beethoven'schen Werke jetzt erst ein allgemeineres und tieferes wird. Gegenüber den unseren Ohren seither gestellten Zumuthungen und dem unserem Begriffsvermögen unterbreiteten Inhalt neuester Kompositionen, erscheint Beethoven, auch in den Schöpfungen seiner sogenannten dritten Periode, als ein Born des

So zahlreich die von ihm angestellten Versuche sind, die musikalischen Formen zu bereichern, zu erweitern, mannigfaltiger zu gestalten, nie wirbt er um die Gunst der Massen, die so leicht durch ein volles Orchester, durch wilden Jubel, ausgelassene Lustigkeit, Aufregung der Sinne und Leidenschaften und triviale Melodik getäuscht und gewonnen werden kann. Ruhig, selbstbewußt, von der Würde der Kunst und ihrem hohen Berufe tief durchdrungen, den Vorbildern größter Vorgänger folgend, geht er unbeirrt seines Weges.

Was nun die Familienähnlichkeit Spohr'scher Werke anbelangt, so ist das eine jener Ausstellungen, die sich mehr oder minder gegen alle Tonsetzer von Bedeutung, wenn auch ihre Werke nicht so vorwiegend das Gepräge besonderer Eigenart haben, wie die Spohr's, erheben lassen. Jede geistig und schöpferisch thätige Persönlichkeit hat ihr irdisch Theil, und das offenbart sich zunächst (und nicht allein auf dem Gebiete der Musik) in einer gewissen Manier, in einer bestimmten Art, die die Seele bewegenden Gedanken auszusprechen, den geistigen Inhalt zu äußerlicher Darstellung zu bringen. Jeder bedeutende Mann schreibt nicht allein seine nur ihm eigene Handschrift, sondern auch seinen besonderen, nur ihm geläufigen, darum aber auch ihn wiederum charakterisirenden Stil. An diesen Stileigenheiten ist der Schriftsteller, der Dichter, der Maler, der Bildhauer, der Musiker von dem Eingeweihten sofort zu erkennen. Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, jeder offenbart sich in jedem seiner Werke auf andere Weise, und doch findet sich in ihnen allen wieder ein gewisses Etwas, das eben jeder, und zwar ohne daß er besonders darnach sucht, für sich allein hat: besondere Züge, Wendungen, Fügungen, woran er zu erkennen ist und eine in charakterisirender Ähnlichkeit, dem Schaffenden selbst vielfach unbewußte, sich aber bei ihm stetig wiederholende Ausdrucksweise. Diese Ausdrucksweise, etwas Äußerliches, kann nachgeahmt werden, können Andere sich aneignen, so bilden sich dann die Schulen. Augenblicklich wird der sachkundige Hörer,

---

Wohllauts und Ideal der Klarheit. Ja man ist soweit gekommen, nur den Beethoven der spätern Zeit noch gelten zu lassen, wenn von der Größe des Meisters gesprochen wird. Die sogenannten zugänglichen seiner Werke, die noch die letzte Generation der Musikfreunde für seine unsterblichen und bedeutendsten erklärte, fanden an Spohr einen eben so gewissenhaften Dirigenten als begeisterten Interpreten. Seine Bewunderung des „Fidelio" ist bekannt.

ohne des Tonsetzers Namen zu wissen, angeben können, welchem der bekannten älteren Meister ein vorgeführtes Werk zuzuschreiben ist. Der gleiche Fall wiederholt sich bei Kennern von Gemälden und der Literatur. Spohr's Werke, vermöge ihrer Charaktereigenthümlichkeit und unleugbaren Originalität eine ganz einzige Stelle in der musikalischen Literatur einnehmend, erzeugen in noch bemerkenswertherer Weise als die anderer Komponisten, durch die Art namentlich, wie er zu moduliren pflegt, den Eindruck der Manierirtheit und lassen trotz des Reichthums und der Vielseitigkeit seines Schaffens, das Gefühl einer gewissen Begrenzung seiner schöpferischen Kraft aufkommen. Wir erkennen als weitere Ursache dieser Erscheinung das strenge Festhalten an künstlerischen Formen, aus denen er, auch bei der freiesten Behandlung im Besondern, nie heraustritt. Alle diese Umstände aber bilden keinen triftigen Grund, nicht immer wieder mit Genuß und Freude zu seinen Werken zurückkehren oder z. B. mit vollster Befriedigung nicht ein, nur aus Spohr'schen Kompositionen zusammengestelltes Concertprogramm genießen zu können. Unbegreiflicherweise wagte man, und zwar entschieden zum Nachtheile des Erfolges, sogar gelegentlich des i. J. 1877 in Kassel stattgefundenen Spohrfestes nicht, eine ergiebigere Wahl aus dem Schatze seines künstlerischen Nachlasses zu treffen*). Mögliche Schwächen wird man durch das Anziehende, Edle, Gediegene, Interessante in Spohr's Werken, die zugleich die mannigfaltigste Auswahl zulassen, immer aufgewogen und weit überragt finden. Sie bieten aber auch den ferneren Vortheil, daß sie dem Publikum unserer Tage nahezu fremd geworden sind, ihm also mit der Eigenschaft der Neuheit gegenübertreten. Sie allein vermögen auch durch und für sich selbst die nachdrücklichste Vertheidigung gegen die suffisanten und mißgünstigen Urtheile, die so oft dagegen laut werden, zu führen.

Es wurde schon darauf hingedeutet, daß Spohr, dessen Geist rastlos arbeitete, unablässig darüber sann, die Ausdrucksfähigkeit seiner Kunst zu erweitern, die Formen derselben mit neuen Bildungen zu bereichern. In Op. 37 (1815) findet sich eine interessante Kompo-

*) Die vier bei dieser Gelegenheit in drei Concerten aufgeführten Spohr'schen Werke: „Die letzten Dinge" (in der Kirche gegeben), die Symphonie Nr. 3 in emoll Op. 78, das Doppelconcert in hmoll Op. 88, das Doppelquartett in emoll Op. 87, bewährten sich als Kompositionen ersten Ranges und riefen unvergeßliche Eindrücke hervor.

ſition des bekannten Goethe'ſchen Liedes: „Kennſt du das Land, wo die Citronen blüh'n?“ Es iſt das gleichſam der Vorläufer ſo vieler moderner Geſangskompoſitionen, die, einem Text auf Schritt und Tritt folgend, für jede Silbe gerne beſonderen Ausdruck finden möchten. Spohr erkannte auf der Stelle, daß auf dieſe Weiſe nicht eine Formerweiterung, ſondern eine Formverwilderung das Reſultat ſein müßte und hat ähnliche Verſuche nicht weiter kultivirt. Dann treffen wir unter ſeinen Liedern ſolche mit vierhändiger Klavierbegleitung (Op. 101) und ein Lied in Form einer Sonatine, oder vielmehr eine Sonatine für Geſang und Klavier (Op. 138), ein ſehr hübſches, zwanglos ſich entwickelndes Singſtück. Seine Opern: „der Berggeiſt“ (1824) und „die Kreuzfahrer“ (1843—44), ganz auf die Geſetze des modernen Muſikdramas gegründet, erſcheinen wie die Vorbilder zu Schumann's „Genoveva“ (1847—48) und zu den Wagner'ſchen Opern („Tannhäuſer“ kam 1845 zur Aufführung). Daß er ſich von allen bedenklichen Auswüchſen ſpäterer Hervorbringungen auf dieſem Gebiet völlig frei hielt, braucht wohl nicht beſonders bemerkt zu werden.

Beachtenswerther ſind Spohr's Verſuche, der Symphonieform durch Programme zu Hilfe zu kommen. „Weihe der Töne“ Op. 86, „Hiſtoriſche Symphonie“, Op. 116, „Irdiſches und Göttliches“, Op. 121, zugleich das einzige Beiſpiel einer Doppelſymphonie, „Jahreszeiten“ Op. 143 ſind die Vorläufer zahlreicher, moderner Inſtrumentalwerke. Eine ſeiner großen Sonaten für Klavier und Violine (Op. 96) nennt er „Reiſeſonate“, weil er in ihr die Nachklänge einer Reiſe nach Dresden und der ſächſiſchen Schweiz zu ſchildern verſucht. Alle dieſe Werke aber, ſo intereſſant, charakteriſtiſch und kunſtvoll ſie auch ſind, zählen kaum zu ſeinen bedeutendſten. Die fünf Symphonien ohne Programm erſcheinen entſchieden als die höherſtehenden. Das Schlimmſte und Beſte auch an dieſer Programmmuſik iſt, daß des Meiſters gerade, ehrliche, ſcharfausgeprägte Perſönlichkeit auch in ihnen aus jedem Takte dem Hörer entgegentritt. Spohr, wie er im Leben weder Verſtellung noch Heuchelei kannte, vermochte auch in der Kunſt nur ſich ſelbſt und das zu geben, was ſeine Seele erfüllte. Glücklicher als in den genannten Beſtrebungen iſt er in der Kombination der verſchiedenſten Tonmittel. Duo's, Trio's, Quartette, Quintette genügen ihm nicht; ſein Sextett Op. 140, Septett Op. 147, Octett Op. 32, Nonett Op. 31, Notturno für Harmoniemuſik Op. 34 u. ſ. w. ſind Meiſterwerke in ihrer Art und reich an

überraschenden Effekten und ungeahnten Zusammenklängen. Auf gleicher Höhe stehen dann seine vier, in der musikalischen Literatur geradezu einzigen Doppelquartette Op. 65, 77, 87, 136*), seine beiden Doppelconcerte Op. 48 und 88, sein Quartettconcert Op. 131. In all diesen Formen hat ihn nicht nur keiner der Tonsetzer späterer Zeit erreicht, kaum hat es einer gewagt, sich in einer solchen wieder zu versuchen.

Wir erleben es nun, daß eine Zeit, deren Impotenz auf schöpferischem Gebiete unbestrittene Thatsache ist, über das Schaffen eines Tonsetzers mit hochmüthigem Nasenrümpfen aburtheilt, bei dem sich fast nur in großen Formen die Offenbarungen des Genies kundgaben; der außer den angeführten Werken 10 Opern, 14 Oratorien, Kantaten, Psalmen und Hymnen, 9 Symphonien, 6 Concert-Ouverturen, 7 Streich- und 2 Klavierquintette, 34 Violinquartette, 5 Klaviertrio's, 7 Klavier- und 15 Violinduo's, 15 Violinconcerte u. s. w. schrieb. Welche Summe geistiger Kraft gehört dazu, eine solche Zahl umfangreicher Werke zu schaffen! Und nun selbst zugegeben, daß nicht alle Spohr'schen Werke auf gleicher Höhe stehen — und von welchem Tonsetzer könnte man dies rühmen? — auch die verbissensten seiner Widersacher müssen anerkennen, daß in ihnen allen ein edler, hoher Geist, eine echte künstlerische Richtung, eine warme, tiefe Empfindung, eine seltene Fülle anziehender, origineller Gedanken, ein rastlos vorwärts dringender Sinn, größte formale Gewandtheit und eine technische Kunst, für die es kein Problem giebt, sich offenbaren, wie sie nur in den Schöpfungen größter Meister sich wieder vereinigt finden. Das Handwerk seiner Kunst übte Spohr, die Gesetze der musikalischen Ästhetik stets streng beobachtend, mit bewundernswürdigem Geschick; dabei erfüllt poetischer Inhalt alle seine Tonsätze. Sollten so viele beachtenswerthe Eigenschaften nicht hinreichend erscheinen, auch die Nachwelt für die Werke eines Meisters, denen die Mitwelt Enthusiasmus und Begeisterung in seltenem Grade entgegenbrachte, zu interessiren?

Alle Kompositionen Spohr's machen in erster Linie den Eindruck der Klarheit und Übersichtlichkeit; daher auch ihre wohlthuende

*) Leider hört man sie fast nie; man darf sich unter ihnen nicht Octette für Streichinstrumente in der Weise des Mendelssohn'schen Op. 20 vorstellen. Sie bilden stets zwei gesonderte, selbständig neben einander fortschreitende und mit der wunderbarsten Kunst sich verschlingende Tonkörper.

und harmoniſche Wirkung. Nichts erſcheint in ihnen gezwungen und aufdringlich, ſelbſt die kühnſten Modulationen nicht. So reich ſie an Effekten auch ſind, man fühlt nie die Abſicht, Effekt machen zu wollen. Daher ihr nobles und diſtinguirtes Weſen, das ariſtokratiſch zu nennen wäre, wenn ſeelenvoller Inhalt und ergreifender Ausdruck nicht ſtets vorwaltend und überwiegend wären. Bekanntlich wußten Meyerbeer, Marſchner und andere berühmte Tonſetzer die Effekte Spohr's, eines Meiſters in der Inſtrumentation, ſehr wohl zu verwerthen.

Unzähligemal konnte ich mich von dem tiefen Eindruck überzeugen, den Spohr's Kompoſitionen zu machen im Stande waren, insbeſondere auf Hörer, die wirklich zu hören und das Gehörte nachzuempfinden vermochten. Spohr will weniger mit dem reflektirenden Verſtande, als mit einem offenen, dem Eindrucke des Moments ſich hingebenden Herzen aufgenommen werden. Da er außer muſikaliſchem Verſtändnis die Fähigkeit des Nachempfindens bei ſeinen Hörern vorausſetzt, vermögen ihn nur wenige und nur gleichbeſaitete Gemüther ganz zu verſtehen und zu erfaſſen. Mit den erſten Tönen umſtrickt er wie mit magiſchem Zauber die Seele. Ich geſtehe, daß mit der Wirkung, die Spohr's Muſik auf mein Inneres macht, ſich keine andere vergleichen läßt und doch darf ich hinzufügen, daß ich jedem unſerer großen Meiſter gleiche Liebe und Verehrung entgegenbringe. Ich bin nicht der einzige, dem es ſo ergeht; viele Perſonen haben mir bekannt, daß ſie derſelben Anſicht mit mir ſind, meine Empfindungen vollſtändig theilen. Aber auch den Fall erlebte ich häufig, daß ſolche, die mit Widerſtreben und Voreingenommenheit einem Spohr'ſchen Werke gegenübertraten, beſiegt, bekehrt, hingeriſſen von ihm ſchieden. Und hier dürfte darauf hingewieſen werden, daß das Vorurtheil gegen Spohr meiſt nur auf Hörenſagen beruht. Wer kennt denn die Kompoſitionen des vor 22 Jahren aus dem Leben geſchiedenen Meiſters?*) Man kann

*) Man kann behaupten, daß die Violinduette Spohr's, Meiſterwerke in ihrer Art, die Klaviertrios, weitaus die meiſten ſeiner Quartette und Quintette, die Doppelquartette vollſtändig, die Symphonien bis auf wenige dem größeren Publikum gänzlich unbekannt ſind, von anderen bedeutenden Werken gar nicht zu reden. Mit welch freudiger Überraſchung hörte man in hieſigen (Augsburger) Concerten z. B. die Symphonien Nr. 1, 2, 3 und 5, das Nonett, das vierte Quintett, das erſte Trio und ähnliche Spohr'ſche Kompoſitionen. Allerdings laſſen ſie ſich faſt nur unter

behaupten, daß sie unserer jüngern Generation fast fremd geblieben sind. Für Dilettanten sind sie zu schwer, Musiker und Virtuosen beschränken sich meist nur auf einen sehr engbegrenzten Kreis bekannter älterer oder auf die Werke neuester Zeit. Man hört wohl hie und da eine Aufführung der „Jessonda" oder der „letzten Dinge"; der Symphonie: „Weihe der Töne" oder ein Violinconcert und nach solchen sporadischen Eindrücken urtheilt man frischweg über des Meisters umfangreiches Schaffen. Wahrhaft komisch und bemitleidenswerth ist es, die Solisten unserer Hofkapellen mit Achselzucken über Spohr'sche Violinconcerte und Soloquartette sprechen zu hören. Sie liefern dadurch immer nur den schlagenden Beweis, daß sie unfähig sind, sie irgend genügend auszuführen. Wie glücklich dürften sich all diese Helden des springenden Bogens und Flageoletts preisen, vermöchten sie auch nur eine Cantilene, eine Passage in der unerreichbaren Weise und im Geiste Spohr's vorzutragen!

Spohr's Instrumentalwerke sind heute von den Concertprogrammen, wie seine Opern von der Bühne verschwunden. Nun gehören aber die 1. 2. 3. 5.u. 8. Symphonie, die Ouverturen zu Faust, Jessonda, Berggeist, zum Matrosen, zu Macbeth und die Concertouverture (Op. 126) zu denjenigen Instrumentalwerken, die keinen Vergleich und nur höchstens die titanenhafte Überlegenheit Beethoven's zu scheuen haben. Vor einigen Jahren spielte einer der größten unter den lebenden Pianisten, H. v. Bülow, bekannt als einer der energischsten Vorkämpfer der neuen, das Kunstgebiet bewegenden Ideen, in einem Concerte in London das Spohr'sche Klavierquintett, Op. 130. Die englischen Zuhörer waren außer sich vor Entzücken, wie nur je in den Tagen, da Spohr ihnen persönlich seine Werke vorführte; aber auch der hochachtbare Künstler, dessen echte, warme Kunstbegeisterung ihn uns fast noch werther macht, als seine bewundernswürdige Virtuosität, der dies Quintett so trefflich interpretirt hatte, schrieb damals einen Brief in die Heimat, der von freudiger Anerkennung für dasselbe überströmte und es frei aussprach, daß unter den lebenden Tonsetzern keiner

---

einem Zusammentreffen besonders günstiger Umstände aufführen. Im Nonett wirkte Kapellmeister Bargheer aus Hamburg, im Quintett Concertmeister Kömpel mit, das Trio spielten die Herren Lassen, Kömpel und Grützmacher aus Weimar bewundernswürdig.

ein so klares, ungezwungen dahinfließendes und doch höchst originelles Werk zu schaffen vermöge.*)

Als in München nach langer Pause die Oper „Jessonda" wieder zur Aufführung kommen sollte, äußerte sich der damalige Intendant Schmidt gegen mich, daß die auf dies Werk verwendete Mühe eine völlig vergebliche sei; Jessonda werde einmal aufgeführt und dann wieder in die Ecke geworfen werden. Wie ganz anders kam es aber! Mit einer ihn hoch ehrenden Pietät und vielleicht auch nur ihm gegebenen Erkenntnis, — die großen Kapellmeister der klassischen Zeit und Richtung sind nachgerade alle pensionirt oder gestorben, — hatte Fr. Lachner das herrliche Werk einstudirt. Ein Ensemble von Künstlern, wie es den Münchner Theaterfreunden seit Jahren nun schon mythisch geworden ist, hatte seine Kräfte mit vollster Hingabe ihm zur Verfügung gestellt. Die Damen Mallinger und Stehle, die Herren Vogl, Kindermann und Bausewein, alle damals auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit, hatten die Hauptpartieen übernommen. Eine ernste, weihevolle Stimmung herrschte während der ganzen Vorstellung im weiten, bis zum letzten Platze gefüllten Hause; alle Anwesenden schienen mächtig ergriffen, selige Thränen glänzten in vieler Augen. Die Aufführung gestaltete sich zu einem Feste. Man lauschte tiefergriffen dem großartigen Schauspiele, das eine Wirkung hervorrief, wie sie nur Schöpfungen der auserlesensten Art erreichbar ist. Zwischen Oper und Oper ist nun einmal ein gewaltiger Unterschied. „Jessonda", „Iphigenia in Aulis" und „Iphigenia auf Tauris", »Cosi fan tutte«, „Titus", „Idomeneo", „Medea", „Fidelio" werden stets nur eine gläubige Gemeinde anziehen und fesseln, welche kommt, sich andächtig den Eindrücken der höchsten Offenbarungen des musikalischen Genies hinzugeben. Ihr gegenüber steht allerdings das weitaus zahlreichere Publikum der Ausstattungs- und Spieloper, das geblendet oder angenehm unterhalten oder stigmatisirt werden, mit aufgeregten Sinnen oder einem Scherzworte auf den Lippen von dannen gehen will. Leider ist Spohr's bedeutendstes dramatisches Werk: „Faust", durch Gounod's gleichnamige Oper ganz von der Bühne verdrängt. An dramatischer Kraft, an Originalität, Frische und Lieblichkeit, an bewundernswürdiger Charakteristik

*) Eine ähnliche Wirkung, wie dies Quintett, machte, wovon ich Zeuge war, eine vortreffliche Aufführung des Spohr'schen Octetts in einem Concerte der königlichen Akademie in München.

übertrifft Spohr's Tondichtung weitaus die des französischen Tonsetzers. Schon die Ouverture derselben erweist sich als Meisterwerk ersten Ranges. Aber das Buch ist leider kläglich; das neuere, von Gounod komponirte, obwohl das Goethe'sche Vorbild jämmerlich verhunzend, ist weitaus geschickter gemacht und befriedigender in seiner Wirkung.

Auf keinem anderen Kunstgebiet wechselt der Geschmack rascher, ist die Gunst des Publikums eine vergänglichere, als auf dem der Oper. Zugleich hängt hier der Tonsetzer allzusehr von dem Dichter, dem Buche ab. Die Musik kann wohl momentan die Schwächen des Libretto's vergessen machen; der Erfolg einer dramatischen Arbeit gründet sich jedoch in erster Linie stets auf die Poesie. Man erinnere sich an »Cosi fan tutte«, „Euryanthe" und viele andere an und für sich wunderbare Tonwerke. Spohr hatte mit seinen Textbüchern entschiedenes Unglück. Durch alle zieht sich Spuk und Teufelswesen, Hexerei und Zauberei. Die Zeit der romantischen Oper aber ging mit der Epoche der romantischen Literatur vorüber. Nur die höchste Blüte dieser Musikgattung, allerdings von frischestem Leben überquellend und von ursprünglichster Volksthümlichkeit: „der Freischütz", hat sich auf unsere Zeit gerettet und wird, in Folge dieser Eigenschaften, sich wohl auch immer auf dem Repertoire erhalten. Es war ein großer Mißgriff des nach einem guten Texte suchenden Meisters, zuletzt noch Kotzebue's veraltetes und vergessenes Ritterschauspiel zu einem Opernbuche zu verarbeiten und zu komponiren. Unsere Zeit hat für geharnischte Männer ebensowenig Verständnis, wie für tribulante Kobolde. Dabei sind die Bösewichter aller Spohr'schen Opern: Pietro, der Berggeist, Ramiro (im Alchymisten), Coelestine (in den Kreuzfahrern), so widerwärtige und unnatürliche Scheusale, daß man es begreiflich findet, wenn das Publikum sich nicht dafür erwärmen kann und man es nur beklagen muß, so herrliche Musik an so durchaus undankbare Sujets verschwendet zu sehen. Die im Ganzen äußerst liebliche und anmuthige Oper „Zemire und Azor" wird weniger durch ein Übermaß von Feerien, als durch die häßliche Erscheinung des Titelhelden beeinträchtigt. Die Rolle des Azor ist für alle Tenoristen, die, aus Eitelkeit bekanntlich zusammengesetzt, nie glänzend und schön genug vor das Publikum treten können, ein Gegenstand des Entsetzens. Dennoch würde diese Oper, von der wir nur die köstliche

Romanze: „Rose, wie bist du" und das schöne Frauenterzett kennen, gewiß auch heute noch den einstigen Erfolg haben, wenn man sie nach sorgfältiger Vorbereitung und in zeitgemäßer Ausstattung wieder auf die Bühne bringen würde. Neben dem Werke von unvergänglichem musikalischen Werthe, „Faust", das zufolge der angegebenen Gründe, zum großen Bedauern aller, die sich seiner noch erinnern können, nicht mehr gegeben wird, übt die Oper „Jessonda", in der uns das reine, volle Menschenthum, ohne überirdisches Gespensterwesen ergreifend entgegentritt, die meiste und zwar eine dauernde Anziehungskraft. „Jessonda" hat das beste unter den Spohr'schen Textbüchern und der Komponist hat hier, wenn auch nicht sein originellstes, doch reichstes und fesselndstes Bühnenwerk geschaffen, das vom Repertoire fast verschwinden zu lassen, ein unverantwortliches Unrecht ist.

Daß Spohr's dramatische Werke nur so selten noch vorgeführt werden, darf demnach nicht zu einem nachtheiligen Schluß bezüglich des musikalischen Inhaltes und Kunstwerthes derselben verleiten. Wie viele Namen besten Klanges retteten sich nur als leerer Schall in unsere Zeit herüber. Die wenigsten und nur die bedeutendsten Meister haben sich und nur in einzelnen ihrer Werke auf den weltbedeutenden Brettern zu erhalten vermocht.

Glücklicher als auf dem Gebiete der Oper war Spohr auf dem des Oratoriums, obwohl er auch hier von Anfechtungen nicht verschont blieb, von gewissen Schwächen nicht frei zu sprechen ist. Hier leisteten ihm die Texte, die er zu komponiren veranlaßt wurde, wesentlichen Vorschub, aber er trat sofort aus dem Rahmen des Herkömmlichen heraus und vermochte in seinen geistlichen Werken den dramatischen Komponisten nie zu verleugnen. Seine drei großen Oratorien, von denen hier allein die Rede sein kann: „die letzten Dinge", „des Heilands letzte Stunden" und „Babylons Fall" enthalten wirkungsvolle Chöre, ja die Doppelchöre in letzterem Werke sind großartig zu nennen; dennoch war das Gebiet der Chorkomposition nicht sein eigenstes; namentlich widerstrebt seiner Modulationsweise die strenge Form der Gesangfuge. Das dem dramatischen Ausdruck zuneigende, z. B. die Kriegerchöre, die Chöre der Festgenossen Belsazars, erscheint denn auch vorwiegend gelungen. Weniger durch die Wucht breit fortströmender Chormassen, als durch das Gegenüberstellen von Solo und Chor sucht Spohr

tiefere Wirkungen zu erzielen. Kaum findet sich ein größerer Chor in den Oratorien, der nicht von einer Solostimme oder einem Soloquartett unterbrochen würde. Für den Zuhörer gewinnt dadurch eine Komposition wohl an Reiz und Abwechslung, besonders wenn man mit so großer Geschicklichkeit, wie Spohr, Chor und Soli zu wechseln oder auch zusammengehen zu lassen versteht. Einzelne solcher Nummern, namentlich in den „letzten Dingen": „Selig sind die Todten", „Heilig, heilig", „Betet an", „Heil dem Erbarmer", im „Fall Babylons": „Herr, wir flehn" u. s. w. sind geeignet, tiefste Ergriffenheit hervorzurufen, man glaubt himmlische Musik zu hören; aber Gewalt und Größe Händel'scher Chöre wird dennoch nicht erreicht. Auch den Sologesängen fehlt, bei aller Wärme und rührenden Innigkeit, die ernste Weihe, die z. B. Mendelssohn noch zu erreichen wußte. Spohr's Oratorien sind daher auch keine streng geistlichen, sondern eher weltliche, wenn auch fromme und von Andacht erfüllte Werke. Der „Fall Babylons" zählt überhaupt zu den weltlichen Oratorien, wie „Samson", „Judas Maccabäus", „Schöpfung", „Jahreszeiten", „Christus am Kreuz", „Elias", „Paulus", im Grunde alle Kompositionen gleicher Gattung. In noch minderem Grade, als das geistliche, gelingt Spohr das spezifisch kirchliche Tonwerk. Der Grund dafür dürfte zumeist darin zu suchen sein, daß er nie das urkräftige Bibelwort, wie die Luther'sche Übersetzung es giebt, sondern immer verwässerte und verflachte Texte wählte. Mendelssohn's Psalmübertragungen oder aus dem Englischen übersetzte Psalmen büßen schon durch ihre Worte einen Großtheil ihrer Wirkung ein. Allerdings hat sie der Komponist auch weniger für die Kirche, als den Concertsaal bestimmt und hier, einem andere Ansprüche erhebenden Publikum gegenüber, sind sie denn auch ganz an ihrem Platze.

Ungeachtet dieser Ausstellungen zählen Spohr's Oratorien zu den immer gerne und mit Theilnahme wieder gehörten, besten Werken ihrer Gattung. Sie allein entschwanden der Erinnerung des Publikums nicht völlig. Im Übrigen muß man sich zu trösten wissen. Händel und Bach konnten hundert Jahre vergessen sein. Haydn, Gluck, Cherubini, Mozart begegnen wir nur noch in ihren auserlesensten Schöpfungen. Ist nicht auch der Stern des noch vor Kurzem vielbewunderten Mendelssohn bereits im Erbleichen? Es gab eine Zeit, da in Wien der am Beginne seiner Laufbahn stehende

Spohr und der auf der Sonnenhöhe seiner Leistungsfähigkeit angelangte Beethoven ehrenvoll neben einander genannt wurden. Heute beherrscht der letztere souverän die musikalische Welt und nur die Allerbesten erringen sich hie und da noch das Wort neben ihm durch den Klang eines guten, nicht zu übersehenden Namens, den ihnen hervorragende Leistungen verschafften.

Unbegreiflich erscheint die oftgehörte Behauptung, daß bei Spohr das melodische Element nicht genug hervortrete, seine Melodien nicht prägnant genug seien. Seit Mozart, Spohr's bewundertem Vorbild, in dessen Kunstanschauung seine schöpferische Thätigkeit wurzelt, gab es nur ganz wenige Tonsetzer, denen aus einem so unversiegbaren Born köstlichster Melodien zu schöpfen vergönnt war. Auch die Motive seiner Instrumentalwerke sind aufs Glücklichste erfunden und gestaltet. Aber der Drang des Tonsetzers, alles in das reichste harmonische Gewand zu hüllen, mit den weichsten Klängen seine zarten Weisen zu umgeben, verleiht seinen melodischen Gebilden eine gewisse Familienähnlichkeit, die sie nicht haben, sobald man sie aus ihrer Umkleidung löst, ohne die sie aber doch auch wieder nicht gedacht werden können. Das ihm zur anderen Natur gewordene Bestreben, auch da noch interessante Harmonien anzuwenden, wo größte Einfachheit und Enthaltsamkeit geboten scheint, hat den Vorwurf gewisser Monotonie geradezu herausgefordert und seine Popularität nicht unwesentlich beeinträchtigt. Aber Spohr ist nun einmal anders nicht zu denken. Nehme man Jean Paul seinen eigenartigen Stil, seine besondere Ausdrucksweise, übersetze man ihn in modernes Deutsch und er ist nicht mehr er selbst, ebensowenig wie Hebel und Reuter ins Hochdeutsche übertragen. Nicht mit Unrecht hat man Spohr, der verhältnismäßig erst spät mit Gesangkompositionen sich beschäftigte, beschuldigt, für die Singstimme oft unsangbar geschrieben, die Solopartien seiner Opern wie die Principalstimmen seiner Soloquartette behandelt zu haben. In der Schlußfuge des Vaterunsers z. B. wird sogar dem Chore ein Instrumentalstück zugemuthet, wie denn überhaupt die Schlußchöre seiner Oratorien an die Leistungsfähigkeit der Ausführenden höchste Forderungen stellen. Ein Komponist, der alle Räthsel harmonischer Tonverbindungen gelöst, ein Geiger, der auf seinem Instrumente zu singen verstand, wie Spohr, konnte in den Irrthum verfallen, das den Instrumenten Mögliche auch von den Singstimmen zu begehren. Doch sind es vornehmlich nur die

brillanten, mit schwierigen, an seine Concertstücke erinnernden Passagen ausgestatteten Partien seiner Opern, die auf diese Weise sterblich erscheinen und dadurch unserem Geschmacke sich theilweise entfremdeten. Sie bilden wohl auch einen der Gründe, warum die Spohr'schen Opern so selten auf dem Repertoire erscheinen; zu ihrer Besetzung sind in erster Linie Sänger mit vorzüglich geschulten und gebildeten Stimmen erforderlich, eben so vortrefflich in ihrer Kunstbranche, wie Spohr es in der seinen, als Violinspieler, war. Wo findet man aber solche, wenigstens in hinreichender Zahl, heute noch an einer Bühne vereint? In den Cavatinen der Opern, in allen seinen Liedern sind die Melodien durchweg einfach, tief empfunden, meist von berückender Schönheit und Innigkeit. Die Schwierigkeiten der Mittelstimmen in den Chören lernt man bei einiger Übung bald überwinden. Spohr war übrigens selbst ein sehr guter Sänger und noch als er, der bereits lebensmüde Greis, zum letzten Male in dem so gerne von ihm besuchten Alexandersbad war — im Jahre seines Todes 1859 — wirkte er mit seiner wohlklingenden Baßstimme in einem, scheidenden Kurgästen gesungenen Quartette mit.

Wollte man den Charakter der Spohr'schen Musik mit einem Worte bezeichnen, so dürfte man sie lyrisch, elegisch nennen. Gelingt ihm auch das Dramatische, das Charakteristische im „Faust", in der „Jessonda", im „Fall Babylons" vorzüglich, so ist doch die Plastik, das groß und scharf Ausgeprägte weniger sein eigentlichstes Gebiet. Es mangelt ihm durchaus nicht an Mitteln, Kraft und mächtigen Aufschwung auszudrücken, an Momenten höchster leidenschaftlicher Erregung, aber die Schilderung einfacher Seelenzustände und sanfter Empfindungen gelingt ihm doch am besten und dann überschreitet er, wie gesagt, bewußt nie die selbstgezogenen Grenzen des ästhetisch Schönen und künstlerischen Maßes. In diesen Grenzen aber weiß er Hoheit und Adel im Ausdruck, Innigkeit des Gefühls, sehnsüchtige Weichheit, Schönheit der Form, natürliche Anmuth und überraschende Mannigfaltigkeit in seltenem Grade zu entfalten. Stets begegnen wir bei ihm einem kindlich frohen, tiefen Gemüth, einem liebenswürdigen Humor und heiteren Sinn, wo er zum Scherze geneigt ist, und einer idealen Vorstellung vom hohen Berufe der Kunst. Aber eben seine ideale Richtung, sein reines, jedem niederen Gedanken fernes Innenleben, die edelste Begeisterung, die ihn stets erfüllt und die Thätigkeit des Künstlers, wie die Hand-

lungen des Menschen leitet, sind Ursache, warum er nie volksthümlich und in gewissen Kreisen populär werden konnte.

Das bemerkenswertheste Urtheil über Spohr's Kompositionen findet sich in einem kleinen seltenen Büchlein: „Blätter aus der Brieftasche eines Musikers" von Dr. A. Kahlert (Breslau, 1832) ausgesprochen. Der Verfasser, Professor der Philosophie an der Universität in Breslau (geb. 5. März 1807, gest. 29. März 1864), bekannt als talentvoller Schriftsteller, Dichter, und Autor einiger Opern- und Oratorientexte, war ein eifriger Mitarbeiter an G. Weber's „Cäcilia" und R. Schumann's „Neuer Zeitschrift für Musik" und Verfasser der musikalischen Besprechungen in der „Schlesischen Zeitung". Er wählte für die in Rede stehende Arbeit sehr feinsinnig das Goethe'sche Motto:

Mit dieser Welt ist's keinesweges richtig,
Vergebens bist du brav, vergebens tüchtig;
Sie will uns zahm, sie will sogar uns nichtig.

Dann sagt er: „Wenn in C. M. v. Weber's Werken Mannigfaltigkeit auf Kosten der Einheit vorherrscht, geht Spohr's Streben gerade nach Einheit. Diese Eigenart hat Gelegenheit zu Tadel gegeben und ist Ursache der getheilten Anerkennung, die er gefunden. Von den Vorwürfen, die man seinen Werken macht: krankhafte Sentimentalität, Monotonie und Manierirtheit, erdrückendes Übergewicht der Harmonie, Mangel höherer Begeisterung u. s. w. wurde keiner begründet. Sie tragen vielmehr alle eigenartiges Gepräge. Spohr ist am tiefsten in die wunderbarsten Geheimnisse der harmonischen Kunst eingedrungen. In Beziehung auf Melodie offenbart er eine Erfindungsgabe seltenster Art. Er besitzt die drei Hauptbedingnisse, über die ein das Höchste erstrebender Komponist verfügen muß: genaue Kenntnis der Technik, inniges Vertrautsein mit den Gesetzen der Ästhetik und hohen poetischen Sinn. Er ist ein Meister der Modulation, des Kontrapunktes und der thematischen Arbeit. Künstlerische Ruhe und Besonnenheit, Maß und Sicherheit zeichnen sein Schaffen aus. Er weiß, daß die Leidenschaft, soll sie schön erscheinen, gezügelt werden muß. In der Kunst der Instrumentation leistet er Mustergiltiges; jedes einzelne von ihm benutzte Tonwerkzeug wird dadurch, wie er es zu verwenden weiß, bedeutend. Seine Schöpfungen athmen unendlich tiefes Gefühl, eine Überschwenglichkeit der Empfindung, eine Innigkeit, die noch höher als ihre voll-

endete Form zu schätzen sind. Und dabei giebt er sich ganz, wie er ist; er singt, wie er fühlt. Sein sanftes, schwermüthiges, elegisches Gefühl verläßt ihn auch in der Heiterkeit nicht. Es ist begreiflich, daß der durchaus edle, jede Trivialität meidende Meister nicht der Komponist der großen Masse sein kann. Mängel, wie sie allen irdischen Hervorbringungen aneignen, Schattenseiten finden sich auch bei ihm; trotzdem muß man sagen: nicht Jedermann ist es vergönnt und gegeben, Spohr zu begreifen."

Ob das, was hier über Spohr's Kompositionen gesagt wurde, im Stande sein kann, den über sie herrschenden schiefen und übelwollenden, von Kahlert schon in den dreißiger Jahren gerügten Urtheilen zu begegnen, auf sie die Aufmerksamkeit des gebildeten musikalischen Publikums, — und an dieses kann man sich gegebenen Falles nur wenden, — sowie der Concertdirigenten und Bühnenleiter, der Geiger und Sänger in höherem Grade wieder hinzulenken, steht kaum zu hoffen. Worte verhallen im Winde, den meisten Samenkörnern ist treibende Kraft versagt, nur die Rede eines Gewaltigen, wie s. Z. R. Schumann einer war, wird gehört. Aber lebhaft wünschen darf man, daß in nicht allzuspäter Zeit der hohe Meister für seine Werke auch die verdiente Würdigung einer kommenden Generation wieder finden möge.

Mit großer Befriedigung wird man die ebenso belehrend als anziehend geschriebene, leider unvollendet gebliebene Selbstbiographie des Meisters lesen (Zwei Bände, Kassel und Göttingen 1861). Das liebenswürdige Buch, bis zum Jahre 1838 reichend, umfaßt wenigstens die Schilderung der Jugendzeit und viele der interessantesten Reisen. Wie aus einem Spiegel tritt uns das fesselnde Bild einer noblen, milden, kindlich-harmlosen Künstlernatur und doch auch die vornehme, achtunggebietende Persönlichkeit eines großen Mannes daraus entgegen.*)

---

*) Zur Spohr-Literatur zählen noch folgende Schriften:

J. J. H. Ebers: Spohr und Halévy und die neueste Kirchen- und Opernmusik. Breslau 1837.

Spohr's Jubelfest im Januar 1847. Cassel.

L. Spohr. Eine Biographie. Cassel. 1854. Bd. V. von W. Neumann's: Komponisten der neueren Zeit.

A. Malibran: L. Spohr. Sein Leben und Wirken. Frankfurt a. M. 1860.

H. Giehne: Zur Erinnerung an L. Spohr. Ein kunstgeschichtlicher Vor-

Es wurde bereits davon gesprochen, daß Spohr auch als ausübender Künstler, als Lehrer und Dirigent Hochbedeutendes leistete. Sein Leben war nach diesen Richtungen hin ein langer Triumph. Keiner der zeitgenössischen Künstler, Mendelssohn vielleicht ausgenommen, wurde so mit Auszeichnungen, so mit zahlreichen Beweisen der Liebe und Verehrung überhäuft, wie er. Keiner war aber auch der dem Menschen und Charakter entgegengebrachten Hochachtung würdiger. Auf seinem Lebensgang ruht kein Makel. Sein Wandel, Denken, Streben, Handeln war ohne Tadel. Denen, die mit ihm lebten, wußte er menschlich näher zu treten, als manche andere große Männer. Obwohl ernst und gemessen, kannte er doch keinen Stolz, keine Selbstüberschätzung. Unter Umständen nicht ohne Derbheit, namentlich am Orchesterpult, gewann sein gütig theilnehmendes Wesen ihm Aller Herzen.

Als Geiger blieb Spohr bis zur Stunde unerreicht. Einer bestimmten Richtung, die er als eine, seinem künstlerischen Streben würdige einmal erkannt, unentwegt treu bleibend, auch in ihren Beschränkungen, war er trotz dieser groß, leistete er das Höchste. Jede Schule muß sich Grenzen ziehen. Eine menschliche Kraft vermag nun einmal nicht allen Wünschen und Forderungen gerecht zu werden. Es war ein entschiedener Irrthum, z. B. der F. David'schen Bestrebungen, zu wähnen, daß dies möglich sei. Die eigentlich große Schule des Violinspiels, deren letzter Vertreter Spohr war, erscheint daher mit seinem Tode abgeschlossen. Bis zu ihm läßt sich seit Corelli und Tartini, Pugnani und Viotti ein steter Aufbau, immer vom Lehrer auf den Schüler sich vererbend, in der Kunst der Behandlung des schwierigsten, aber auch dankbarsten Instrumentes verfolgen. Spohr, der durch seinen Lehrer die Principien der von J. C. Stamitz begründeten in Chr. Cannabich, den beiden Fränzl und J. F. Eck dem besten deutschen Geiger seiner Zeit) gipfelnden Mannheimer Schule in sich aufgenommen hatte, war zugleich der unmittelbare Erbe der Technik Viotti's und Rode's (des letzteren Kompositionen spielte er wunderschön), aber wie er mit echter Kunstweihe, Idealität des Strebens und wahrhaftem Sinnesadel die virtuose Kunst erfüllte, so daß die in ihm fortlebende Schule durch

---

trag über dessen Leben und Wirken, gehalten im Cäcilienverein zu Karlsruhe. Karlsruhe 1860.

ihn gleichsam ihre Apotheose feierte und er der eigentliche Schöpfer des deutschen Violinspiels und einer von allen Beimischungen befreiten nationalen Schule werden konnte, so hat er adlergleich auch alle seine Vorgänger überflügelt! Ich habe seit 50 Jahren alle großen Violinspieler gehört. Keiner, mochte mich auch vielfach die technische Vollendung ihres Vortrags, ihre staunenswerthe Fertigkeit, ihr süßer, schmeichelnder, gewinnender Ton zu lautester Bewunderung hinreißen, keiner von ihnen hat doch den Eindruck, den Spohr's wahrhaft großes Spiel auf mich machte — und ich hörte ihn erst, da er 60 Jahre alt war, — zu verwischen oder nur zu erreichen vermocht. Man vergaß ihm gegenüber vollständig den Virtuosen, hatte nur den Eindruck des seelenvollsten und entzückendsten Gesanges. Die immensen Schwierigkeiten seiner Concertstücke erschienen so einfach, selbstverständlich und ungezwungen, wie die Blüten am Baume und die Blumen auf der Wiese. Am nächsten kam ihm wohl B. Molique, aber wenn ihm auch vielleicht eine noch bedeutendere Technik verfügbar war, fehlte doch seinem Spiele durchaus die innere Wärme, der seelenvolle Ausdruck, den das Spohr's in so hohem Grade besaß. Von seinen Schülern habe ich nur A. Kömpel, J. Bott und K. Bargheer gehört*); vorzügliche Künstler, namentlich der erstere, aber dennoch den Meister in seinem riesigen großen, schlackenlosen Vortrag nicht völlig erreichend. Ferd. David, ebenfalls ein Spohr'scher Schüler, und vielleicht der talentvollste, (als ausübender Künstler überaus tüchtig, ein gelehrter Musiker, ein fruchtbarer Komponist), suchte leider die Vorzüge und Eigenarten der deutschen und modernen französischen Schule zu verbinden. Paganini und Spohr kann ein und derselbe Geiger unmöglich mit gleicher Vollendung spielen. Entweder — oder! Lasse man doch Jedem das Seine! Von den Geigern der Gegenwart dürfte in der angegebenen Richtung neben Kömpel Joachim, der sein Programm nur auf die bedeutendsten Hervorbringungen der Violinliteratur beschränkt, das Anerkennungswürdigste leisten, obwohl er das Studium der Spohr'schen Werke erst in Hannover, durch Kömpel angeregt, begann. Spohr's virtuose Größe beruhte nicht allein in seinem Spiele, sondern auch in seinen Kompositionen für die Geige.

*) Zu den bedeutendsten der Spohr'schen Schüler sind außerdem A. Pott, Kiel, Leon de St. Lubin, Hauptmann, Grund, Gerke, Hartmann, Schön, Kufferath, Pacius, Böhm u. s. w. zu zählen.

Auch hier blieb er unerreicht. Seine Concertstücke, ausnahmslos jenes edle vornehme Wesen, das seine Musik überhaupt charakterisirt, offenbarend, zählen nicht nur musikalisch zu den besten, die je geschrieben wurden, sie sind auch die angemessensten für das Instrument, diesem abgelauscht und angepaßt und ganz geeignet, seine und des Spielers Vorzüge in hellstes Licht zu setzen. Von seinen Nachfolgern besaßen Molique und David Kompositionstalent, aber ihre Concerte werden nur selten noch gespielt. Die übrigen modernen Violinvirtuosen erwiesen sich als ganz bedeutungslos auf dem Gebiete der Komposition. Was nun thun, da doch das Bedürfnis nach neuen Vortragsstücken ein großes ist? Jeder Tonsetzer, auch ohne eine Ahnung vom Organismus der Geige zu haben, schreibt heute Violinconcerte, d. h. Orchesterstücke mit einer, die haarsträubendsten und denkbar undankbarsten Schwierigkeiten enthaltenden Solostimme. Allen diesen Klavierhelden von Profession gab Beethoven den Anstoß; Mendelssohn war sein glücklicher Nachfolger. Aber über den Schönheiten und Vorzügen der Kompositionen beider vergißt man das dem Instrumente nicht völlig angemessene. Was bieten nun aber die Epigonen? Nur eine Zeit und Kritik, die keine Ahnung mehr vom echten Geigenspiele hat, kann solchen Concerten Bewunderung heucheln. Zugegeben, daß manche derselben ganz gute und interessante Tonstücke sind, Violinkompositionen, die sie doch dem Titel nach sein wollen, sind sie nicht. Plötzlich wollen nun auch die Violinspieler keine Virtuosen mehr sein, sondern nur Interpreten hoher künstlerischer Offenbarungen! —

Schon gleich in der ersten Zeit seines öffentlichen Auftretens erregte Spohr's Spiel ungetheilte Bewunderung, machte es höchstes Aufsehen. Er spielte am 10. und 17. December 1804 in Leipzig. Fr. Rochlitz in der Leipziger musikal. Zeitung, Bd. 7, berichtet über ihn also: „In beiden Concerten gewährte er uns so begeisternden Genuß, wie, außer Rode, kein Violinist, so weit wir zurückdenken können, uns je gewährt hat. Herr Spohr gehört ohne allen Zweifel unter die vorzüglichsten jetzt lebenden Geiger und man würde über das, was er, besonders noch in so jungen Jahren, leistet, staunen, wenn man vor Entzücken zum kalten Erstaunen kommen könnte. Er gab uns, und dies auf Begehren zweimal, ein großes Concert seiner Komposition (d moll), sowie ein anderes (e moll), beide zu den schönsten, die nur vorhanden sind, gehörend, und be-

sonders wissen wir dem ersteren durchaus kein Violinconcert vorzuziehen — sowohl in Hinsicht auf Erfindung, Seele und Reiz, als auch in Beziehung auf Strenge und Gründlichkeit.*) — Seine Individualität neigt ihn am meisten zum Großen und in sanfter Wehmuth Schwärmenden. So ist nun auch sein herrliches Spiel. Herr Spohr kann Alles, aber durch jenes reißt er am meisten dahin. Was vorerst Richtigkeit des Spieles in weitester Bedeutung heißt, ist hier, gleichsam als sicheres Fundament, nur vorausgesetzt; vollkommene Reinheit, Sicherheit, Präcision, die ausgezeichnetste Fertigkeit, alle Arten des Bogenstrichs, alle Verschiedenheiten des Geigentones, die ungezwungenste Leichtigkeit in der Handhabung von diesem allem, selbst bei den größten Schwierigkeiten, — das macht ihn zu einem der geschicktesten Virtuosen. Aber die Seele, die er seinem Spiel einhaucht — der Flug der Phantasie, das Feuer, die Zartheit, die Innigkeit des Gefühls, der seine Geschmack, und nun seine Einsicht in den Geist der verschiedenen Kompositionen und seine Kunst, jede in diesem ihrem Geiste darzustellen, das macht ihn zum wahren Künstler. Diesen letzteren Vorzug hatten wir noch an keinem Violinisten in dem Maße zu bewundern Gelegenheit, als an ihm und zwar vornehmlich bei seinem Quartettspiel. — Kein Wunder daher, wenn er überall wohlgefällt und fast gar keinen Wunsch zurückläßt, als den, daß man ihn behalten und immer hören möchte." Wie der berühmte Kritiker des Leipziger Blattes sprechen sich alle gleichzeitigen Zeitungsberichte über Spohr aus, nur wissen sie nicht alle so den Ausdruck maßvoller und doch beredtester Bewunderung zu finden. Spohr's Spiel war so einzig, die Überraschung und der Enthusiasmus, den es hervorrief, waren so groß, daß man in Worten keinen Maßstab dafür finden konnte.

Es war in der Zeit, da Spohr mit seiner ersten Gattin, ihm als Harfenvirtuosin bekanntlich ebenbürtig, eine Kunstreise durch Süddeutschland machte, als mein verehrter und würdiger Klavierlehrer, der Stadt- und Stiftsorganist G. Th. Maier in Ansbach, ein Mann von feinstem Geschmacke und gewiegtem Kunsturtheil, aber dabei nichts weniger als überschwänglich in seinen Äußerungen, sondern eher trocken und sarkastisch, das Künstlerpaar in ihrem in

*) Das Concert aus e blieb unveröffentlicht, das aus d ist das als Op. 2 gedruckte zweite der Spohr'schen Concerte.

Erlangen gegebenen Concerte hörte. Der damals auch noch junge Mann, durch seine Klavierlektionen sehr in Anspruch genommen, erreichte erst in dem Augenblicke das Concertlokal, als der Vortrag der Künstler begann. Der Saal war überfüllt; weit über die Treppe hinab standen noch die in Bewunderung und Andacht versunkenen Hörer, kaum zu athmen wagend. Maier, zuletzt kommend, mußte sich mit dem letzten Platze begnügen, es war ihm nicht möglich, einen Blick in den Saal zu werfen. Aber noch nach Jahrzehnten, wenn er von jenem Concerte erzählte, leuchteten die Augen des alten Herrn und sein sonst so ernstes Antlitz strahlte wie verklärt, wenn er sagte: „Mir war's, als hörte ich die Engel im Himmel singen! Ich habe nie wieder Ähnliches gehört, nie wieder solchen Eindruck vom Spiele eines Geigers, von einem so vollendeten Ensemble erhalten." Heute blicke auch ich auf die fernen Tage meiner Jugend zurück und, wie einst mein trefflicher Lehrer, bekenne auch ich gleicherweise, daß Spohr's Spiel — ich spreche hier selbstverständlich nur im Hinblick auf virtuose Kunstleistungen — mir den tiefsten und reinsten musikalischen Eindruck hervorrief, den ich je erhielt.

Wenn der imposante, eines Hauptes Länge seine ganze Umgebung überragende Mann, die Geige unterm Arme, an sein Pult trat — er spielte nie auswendig, weil er auch den Schein vermeiden wollte, als habe er ein Tonstück sklavisch einstudirt, was er mit künstlerischer Auffassung unvereinbar hielt, — mit einer jener unnachahmlichen Verbeugungen voll Würde ohne Stolz, voll Anmuth und Selbstbewußtsein das Publikum begrüßte, und nun seine leuchtenden blauen Augen ruhig über die Menge hinschweifen ließ, dann begann sich der Versammlung eine der Andacht vergleichbare Stimmung zu bemächtigen. Jedes Flüstern verstummte, kein unlauterer Gedanke regte sich mehr. Mit königlichem Anstande gab er dann das Zeichen zum Beginn des Vorspiels. Setzte er darauf seinen herrlichen Straduarius, — jetzt in A. Kömpel's Besitz, — an und führte er den ersten sieghaften Lauf darüberhin aus, dann lauschte Alles athemlos. Mit dem ersten Bogenstriche hatte er alle Hörer an sich gefesselt. Das kleine Instrument, das er so bewundernswürdig zu meistern verstand, glich in seiner Hand einem Spielzeug in der eines Riesen. Es ist nicht zu beschreiben, mit welcher Nonchalance und Freiheit, Eleganz und Überlegenheit Spohr das kleine Ding behandelte. Ruhig, wie aus Erz gegossen, stand er vor seinem

Pulte. Die Weichheit und Grazie seiner Bewegungen, die spielende Leichtigkeit, mit der er die größten Schwierigkeiten ausführte, so daß dem Hörer gar kein Bewußtsein derselben kam und Alles selbstverständlich erschien, waren unnachahmlich. Spohr hatte eine große Hand, aber sie war weich und schmiegsam, kräftig und dehnbar wie keine andere. Die Finger, die sich mit Stahlhärte auf die Saiten preßten, waren doch wieder von einer Beweglichkeit, daß kein Ton der flüchtigsten Passage, kein Trillerschlag verloren ging; jede Figur trat mit plastischer Schärfe hervor. Erwies sich seine Linke schon als tadellos, so ward sie doch noch von der den Bogen führenden Rechten übertroffen. Es gab keine Strichart, die er nicht mit gleichem Geschick behandelte, sein breites Staccato aber war geradezu von hinreißender Wirkung. Mehr aber noch als die Kraft des Striches war sein Ton als solcher bewundernswerth. Wie der Wasserstrahl aus der großen Fontaine auf Wilhelmshöhe, drang er aus der Geige hervor. Man wird Ähnliches nie wieder hören! Bei aller Fülle der Kraft im Forte, und den wie Feuergarben aufsprühenden stolzen und glanzvollen Passagen und Trillerketten, welcher Schmelz, welche Weichheit und Milde in den die Seele berauschenden Gesangstellen! Welcher Schwung, welche Anmuth in den doppelgriffigen, neckisch-heiteren Schlußsätzen! In Spohr's Spiel war nichts, was dessen Wirkung gestört oder beeinträchtigt hätte. Und erhob sich nun am Schlusse eines Vortrags nicht enden wollender, jubelnder Beifall, dann schied der Künstler mit demselben ruhigen und würdevollen Gruße, ein freundliches Lächeln auf den Lippen, mit dem er vor sie getreten war, von seinen von Entzücken und Begeisterung erfüllten Hörern.

Die sehr bedeutenden Schwierigkeiten, die seine Concert- und Kammermusikstücke den Geigern zu überwinden zumuthen, besonders im Hinblicke auf Größe des Tones, völlig freie Ausführung und eine bis ins Kleinste vollendete und durchdachte Wiedergabe, machen unsere an leichtere Siege gewöhnten Virtuosen vor diesen Perlen der Violinliteratur zurückschrecken. Allerdings wird sie nur der mit Erfolg vortragen können, der sich durch Jahre ausschließlich ihrem, sowie überhaupt dem Studium der klassischen Meister gewidmet und seine Technik, wie seine künstlerische Überzeugung, rein von den frivolen und trivialen Charlatanerien modernen Virtuosenthums erhalten, mit einem Worte, der eine strenge Schulung durch-

gemacht, eine feſt vorgezeichnete Richtung ohne Abirrung verfolgt hat. Die Spohr'ſche Schule auf einen höheren Standpunkt zu heben, der Kunſt des Geigenſpiels eine neue Zukunft zu erſchließen, wird, wie ſchon geſagt, nur ein dem ſeinen ebenbürtiges, zugleich virtuoſes und ſchöpferiſches Talent einſt vermögen.

Der Unterſchied hinſichtlich der Tonkraft zwiſchen dem Spohr'ſchen und heutigen Spiele dürfte zumeiſt auf die Verſchiedenheit der Geigenhaltung zurückzuführen ſein. Spohr hielt die Geige vollkommen ruhig und ziemlich flach; in Folge deſſen mußte der rechte Arm etwas mehr gehoben werden, behielt dadurch aber volle Gewalt über die Bogenſtange. Heute hält man das Inſtrument ſchief, der Ellbogen entfernt ſich faſt nicht vom Körper, das Gelenk iſt aufs Höchſte entwickelt, aber der Strich hat in gleichem Grade an Mark verloren. Die moderne Spielweiſe geſtattet nicht mehr die breiten, die toniſche Leiſtungsfähigkeit einer Geige erſchöpfenden Striche.

Rochlitz in ſeiner aus dem Jahr 1804 angezogenen Beſprechung des Spohr'ſchen Spiels ſagt ſchon, daß der junge Künſtler auch als Quartettſpieler Ausgezeichnetes leiſtete. Die Pflege der Kammermuſik blieb denn auch bis in die letzten Lebensjahre des Meiſters eine Herzensangelegenheit für ihn. Auf ſeinen Reiſen — es gab damals noch keine Eiſenbahnen und die Virtuoſen trieben ihre Kunſt noch nicht ſo geſchäftsmäßig wie heute, wo ſie ſich auf Monate zu täglichem, alle Körper- und Geiſteskräfte aufzehrendem Soloſpiel verpflichten, — ſowie in ſeinen verſchiedenen Anſtellungen, gab er ſich mit Vorliebe dieſer Neigung hin. Er kam nach Wien, als die Traditionen der Haydn'ſchen und Mozart'ſchen Zeit noch lebendig waren, als Beethoven auf der Höhe ſeines Schaffens ſtand. Wenn derſelbe nun auch gerade in den Jahren 1812—14 keines ſeiner bedeutenderen Werke ſchrieb, ſo waren doch die Violinſonaten bis Op. 96, die Trio's bis Op. 97, die Quartette bis Op. 95 vollendet. Letztere trug bekanntlich das Schuppanzigh'ſche Quartett meiſterhaft und ganz nach den Intentionen des in dieſem Punkte ſehr heiklen Tonſetzers vor. Welche Schule konnte hier der für dieſe Muſikgattung beſonders begeiſterte, bedeutendſte Violinſpieler ſeiner Zeit durchmachen, welche Erfahrungen ſammeln! Auch in Kaſſel ward ſofort nach Spohr's Anſtellung daſelbſt ein Quartettabend feſtgeſetzt, der regelmäßig eingehalten und von den erſten Kräften des vortrefflichen Hofordeſters — den Concertmeiſtern A. Wiele und Deichert und

dem originellen, nur für seine Kunst und sein Instrument lebenden, besonders für Beethoven begeisterten Cellisten Hasemann — unterstützt wurde. Spohr hatte sich für seine Kammermusikunterhaltungen eigens im zweiten Stockwerk seines Hauses einen kleinen Musiksaal bauen lassen, wo man so recht ungestört musiciren konnte. Den unvergeßlichen Abenden, an denen auch immer Spohr's eigene Kammermusikwerke zuerst gehört und beurtheilt wurden, wohnten nur ganz wenige bewährte und kunstbegeisterte Hörer bei. Ich vermag nicht zu sagen, ob Spohr mit seinem Quartette je regelmäßige öffentliche Soireen gab, aber zuvorkommend und freundlich unterstützte er auch dadurch fremde Künstler, daß er sich persönlich in deren Concerten an der Ausführung von Kammermusik betheiligte.

Das Gesammturtheil über Spohr's unvergleichliches Geigenspiel läßt sich in kurzen Sätzen also zusammenfassen: Unerreichbar waren Hoheit und Schönheit seines Tones, die seelenvolle Innigkeit seines Vortrags. Hinreißende Schwärmerei wechselte dabei mit würdevoller Anmuth, heitere Lieblichkeit mit pathetischer Größe. Selbst unbezwingbar scheinende Schwierigkeiten — wie schon gesagt, bei ihm nur Mittel zum Zweck — wurden mit vollkommener Ruhe und spielender Leichtigkeit ausgeführt. Adel der Kraft und eine gewisse sittlich-ästhetische Vollendung dessen was er vortrug — da er nur Seelenzustände, wie sie dem reinsten Empfinden der Menschenbrust entstammen, wiedergeben wollte — zeichneten sein Spiel aus und übten jenen mächtigen, tiefen Eindruck, der von andern Geigern seither nie wieder in solchem Grade erreicht wurde.

Daß ein Meister solcher Art viele Schüler und begeisterte Jünger der Kunst anziehen mußte, erscheint begreiflich. Für Spohr war das Unterrichten, das so viele große Künstler, als unter ihrer Würde haltend, geringschätzig ablehnen, ein Herzensbedürfnis. Im steten Umgange mit jungen, strebsamen, ihm ganz ergebenen Talenten erhielt er sich selbst jung und frisch und auf dem Laufenden seiner Jahrzehnte hinter ihm liegenden Schöpfungen. Es gab keinen gewissenhafteren, sorgfältigeren, bei aller Strenge und allem Ernste liebevolleren Lehrer als ihn. Als er am zweiten Weihnachtsabend 1857 in Folge eines unglücklichen, schweren Falles den linken Arm gebrochen hatte und daraufhin seiner geliebten Geige entsagen, seine Schüler, denen er nun selbst nicht mehr das lebendige Beispiel eines vollendeten Vortrags geben konnte, schmerzerfüllt entlassen

mußte, entſchloß er ſich im Winter 1858 noch dazu, einem Mädchen, das ſich zur Klavierlehrerin ausbilden wollte, Klavierunterricht zu geben, nur um die Freude zu haben, ein ſtrebſames Talent entwickeln zu können. Während er ſeine Geigenſchüler unterrichtete, ſaß er auf ſeinem mit grünem Leder überzogenen Lehnſeſſel mitten im Zimmer, das Spiel des Schülers unabläſſig im Auge behaltend und mit einer wundervollen zweiten Stimme accompagnirend. Dieſe Stellung, den linken Arm leicht auf die Lehne geſtützt, behielt er auch bei, wenn er den Schülern, ihnen höchſte und unvergeßliche Vortragsbilder gebend, mit einer ſelbſtverſtändlich erſcheinenden Ruhe ſeine Concerte mit tadelloſer Vollendung vorſpielte. Das auf- und abzuſchraubende Geigenpult war an der Seite des Schreibtiſches, unmittelbar an einem Fenſter angebracht. Der Spielende ſtand da in ſo hellem Lichte, daß dem Lehrer keine ſeiner Bewegungen entgehen konnte; ein Ton von zweifelhafter Reinheit ward ohnedem nie überhört und erfolgte dann augenblickliche Unterbrechung und ſo lang Wiederholung der betreffenden Stelle, bis ſie ſeinem feinen Ohre genügte. In ſeinem unvergleichlichen Werke, der „Violinſchule", für ſich allein im Stande, Spohr Unſterblichkeit zu ſichern, hat er zum 7. Concert von Rode, zu ſeinem eigenen 9. Concerte, ebenſo ſpäter zu den von ihm meiſterhaft bearbeiteten „Etüden" von Fiorillo Begleitungsſtimmen geſetzt, wie er ſie in den Lektionen zu improviſiren pflegte und wie ſie eben nur er geben konnte. Es war ein Hochgenuß, mit ſolchem Accompagnement zu üben und zu ſpielen.

Eine Hochſchule des Geigenſpiels exiſtirt heute nur noch in Paris, wo an der von Rode, Kreutzer und Baillot aufgeſtellten Violinſchule als Grundlage alles Unterrichts ſtreng feſtgehalten wird. Wohl wird auch in Deutſchland noch nach der Spohr'ſchen Schule unterrichtet, aber die unſelige Meinung, daß ein deutſcher Geiger alle Eigenthümlichkeiten aller Schulen ſich aneignen müſſe, hat eine Zukunft und weitere Entwicklung der Kunſt des Geigenſpiels bei uns unmöglich gemacht. Von den beiläufig 190 Schülern Spohr's ſind nur wenige noch am Leben; auch ſolcher Perſonen, die Spohr ſelbſt noch concertiren hörten, exiſtiren nicht mehr viele. Ein ausübender Künſtler aber lebt nur für ſeine Zeit und es iſt unendlich ſchwer, durch Wort und Beſchreibung einen Begriff ſeiner Kunſt zu geben. Aber wir vermögen aus den Werken Viotti's, Rode's und Spohr's ſehr wohl auf die Eigenartigkeit ihres Spieles und der Vor-

tragsforderungen eines jeden einen Schluß zu ziehen. So viel ist zu sagen, daß, seit die deutschen Geiger mit Vorliebe sich den Kompositionen der französischen Virtuosen zuwandten, deren eleganter Ohrenkitzel dankbareren Erfolg versprach, sie die Fühlung mit einer großen Vergangenheit mehr und mehr verloren.

An den zahlreichen Musikschulen des deutschen Reiches und Österreichs wird wohl überall Geigenunterricht gegeben und werden ja auch ganz fertige und gute Geiger herangezogen, aber nirgends zeigt sich der Ansatz zu einer, eine bestimmte Richtung verfolgenden, auf strenge Grundsätze fußenden Schule, ein eigenartiger Charakter der Studien, das Streben, die von Spohr vorwiegend kultivirten höchsten Eigenschaften des Violinspiels zu konserviren. Wer Spohr's und Molique's Concertstücke spielen kann, wird auch nöthigenfalls die schwierigsten der modernen französischen Richtung zu meistern vermögen, und umgekehrt. Aber der Geist, die Vortragsweise, das Denken, Auffassen und Empfinden verschiedener Richtungen läßt sich äußerlich nicht so rasch aneignen. Eben so wenig als Paganini, Sivori, Ernst, de Beriot und die aus den Schulen zu Paris und Brüssel hervorgegangenen Geiger je den großen Ton und die ruhige Klarheit und Gefühlstiefe für ein Spohr'sches oder das Beethoven'sche Concert finden konnten, vermögen die in der Spohr'schen Schule gebildeten, die glatte Eleganz für die äußerlichen Spielereien der französischen Schule sich vollendet anzueignen. Beide Richtungen sind sich in ihrem innersten Wesen allzufremd. Und genügt es denn nicht oder ist es nicht vorzuziehen, nach einer Richtung hin das Höchste und Beste zu leisten, als in verschiedenen Ungenügendes und Mangelhaftes? Es wäre das eine von den Leitern des Geigenunterrichtes an unseren bedeutenderen Musikschulen wohl zu beherzigende Sache. Aber leider, sie verstehen und ahnen ja nicht, um was sichs handelt und wähnen, wenn sie in einigen Jahren ihre Schüler durch das Dick und Dünn der ganzen Violinliteratur gehetzt haben, Großes erreicht zu haben.

Wie dem nun auch sei, Spohr wurde durch seine 1831 bei Haslinger in Wien erschienene „Violinschule", ein Denkmal seines Fleißes, seiner Einsicht und Lehrbegabung, wenigstens zeitweise das Haupt einer Violinschule, wie sie Deutschland seit den Tagen der nur in begrenzteren Verhältnissen wirkenden Concertmeister J. G. Pisendel in Dresden (1687—1755) und Franz Benda in Berlin

(1709—86) nicht wieder beſeſſen hatte. Spohr's Schule wurde bei ihrer Veröffentlichung von allen Geigern Europas freudig begrüßt und bereitwillig als das hervorragendſte Werk ſeiner Art anerkannt und aufgenommen. Obwohl die 66 Übungsſtücke, in die er darin die ganze Kunſt ſeines Inſtruments zuſammendrängt, ebenſo herrliche und gediegene Kompoſitionen, als pädagogiſch meiſterhaft fortgeführte, durch einen klaſſiſchen Text verbundene Lehrſtücke ſind, und obwohl dies Werk in ſeiner Eigenart unerreicht und unübertroffen blieb, hat der Gebrauch der Spohr'ſchen Schule doch die frühere Verbreitung heute leider nicht mehr. Geſteht man ihr auch noch immer den Rang eines der bedeutendſten didaktiſchen Werke zu, ſo tadelt man doch die zu große Vermiſchung des rein Techniſchen mit dem Äſthetiſchen — als müßte nicht von allem Anfange an auch auf den muſikaliſchen Sinn und Geſchmack des Schülers gewirkt und nach dem Muſter der neuern Schulen, der Mechanismus allein nur ausgebildet werden, — und eine zu einſeitige Manier. Über dieſe vermeintliche Einſeitigkeit habe ich mich bereits ausgeſprochen; im Übrigen, wie man auch denken mag, die Spohr'ſche Schule wird aus der Stellung eines der unentbehrlichſten Hilfsmittel beim Unterricht einer nachwachſenden Geigergeneration kaum je zu verdrängen ſein und ihren Werth behalten, wie die große, ziemlich gleichzeitig erſchienene Klavierſchule J. N. Hummels, trotzdem auf dem Gebiete des Pianoforteſpiels der Mechanismus ein durchaus anderer geworden iſt.

Spohr's Herrſcherſtellung in der muſikaliſchen Welt war eine anerkannte. Niemand unter ſeinen Berufsgenoſſen dachte daran, ihm dieſelbe ſtreitig zu machen. Keine muſikaliſche Streitfrage, kein Preisausſchreiben ward ohne ſeinen Rath, ſein Urtheil erledigt.

Wiederholt ſchon wurde Spohr's ſtattlicher Erſcheinung gedacht. Nur mit Goethe war er in dieſer Hinſicht zu vergleichen. Dieſelbe hohe, kräftige, man darf ſagen majeſtätiſche Geſtalt, dieſelbe edle Ruhe und gemeſſene Würde, dasſelbe ſtrahlende, in die Seele ſich bohrende Auge, dieſelbe hohe, gedankenreiche Stirne. Dieſes impoſante Äußere und ſeine klaſſiſche Ruhe kamen ihm insbeſondere zu ſtatten, wenn er große Muſikfeſte zu leiten hatte, wie denn ein ſolches auch erſt volle Weihe durch ſeine Betheiligung zu erhalten ſchien. Wie der olympiſche Jupiter ſaß er dann auf ſeinem Ehrenſitze und lenkte von ihm aus, ohne alle die läſtigen und auffallenden

Bewegungen moderner, in erster Linie sich meist selbst nur ausspielender Dirigenten, ruhig und fest die auf jedes seiner Zeichen ehrfurchtsvoll achtende Menge. Zum ersten Male bethätigte Spohr seine bedeutende Begabung zur Leitung großer Massen, als er 1811 das vom Kantor Bischoff veranstaltete erste deutsche Musikfest in Frankenhausen dirigirte. Unter vielen von ihm geleiteten ähnlichen Aufführungen sei hier nur der Musikfeste in Düsseldorf (1826), Halberstadt (1828), Nordhausen (1829), Braunschweig (1836), Norwich (1839), Aachen (1840), Bonn (1845) u. s. w. gedacht. Zum letzten Mal führte er, der Nestor der deutschen Tonkünstler, ein ehrwürdiger Greis, den Dirigentenstab gelegentlich eines zu Meiningen, wo sein Schüler, J. Bott, Hofkapellmeister war, ihm im Frühjahr 1859 gegebenen Festes. Mit patriarchalischer Würde leitete er siegessicher hier noch die Aufführung von sechs seiner größeren Werke. Von da ab verließen ihn aber nun rasch auch die körperlichen Kräfte: das Jahresende fand ihn nicht mehr unter den Lebenden.

Ein Fest war es für ihn stets, wenn er eine Oper von Mozart, für den er eine rührende Verehrung und eine von bewundernder Liebe getragene Anhänglichkeit hegte, dessen Kammermusikwerke er auch unnachahmlich spielte, zu dirigiren hatte. Er war als Orchesterdirigent keiner jener minutiösen Tüftler, die über dem Kleinen das Große vergessen, bei jedem Fehlerchen abklopfen und dadurch ein Orchester mit Widerwillen und Verdruß erfüllen. Ging ein frischer Hauch der Begeisterung durch eine Aufführung, so konnte er wohl einen geringen Mangel übersehen. Daher auch der große Zug, der mächtige Eindruck der von ihm geleiteten Feste. Diese überwältigende Gesammtwirkung, die ich bei Besuchen in späteren Jahren empfindlich vermißte, wußte er auch, so lange er dort Kapellmeister war, durch die Kasseler Hofkapelle zu erreichen.

Wer so glücklich war, Spohr je zu begegnen, dem stattlichen, bis in seine letzten Lebensjahre geistig und körperlich rüstigen Manne, mit dem auf breiten Schultern ruhenden, ernsten Haupte und doch so milden Antlitz, das durch ein freundlich und klar leuchtendes Augenpaar gleichsam verklärten Ausdruck erhielt, wird den Eindruck, den die ehrfurchtgebietende Erscheinung des geehrten Künstlers überall hervorrief, sich nicht entschwinden lassen. Wie war es nun doch möglich, des von seiner Zeit mit Ehren überhäuften, so hochgehaltenen Meisters so bald zu vergessen?

Andere Zeiten, andere Idole!

Unsere Tage der heftig erregten Leidenschaften, der Hast und Unruhe heischen andere als friedliche und elegische Klänge. Macht man ja doch heute an ein neues Tonwerk in erster Linie den Anspruch, daß es die Seele im tiefsten Grunde packe, errege, aufwühle, ergreife. Wir haben kaum ein Ohr, ein Verständnis mehr für eine harmlos-liebliche, den Geist erfrischende, das Gemüth beruhigende, durch einfache Mittel wirken wollende Musik. Kaum noch vermögen wir Mozart zu verstehen, dessen wunderbare Instrumentalwerke, wie man nur zu oft bemerken kann, fast spurlos am Publikum unserer Tage vorübergehen. Vielleicht erleben wir es noch, daß auch über die Götter der Gegenwart die Zeit ehernen Schrittes hinwegschreitet und von ihnen nichts übrig läßt, als den Namen und einen Artikel im Konversationslexikon, dieser großen Grabstätte zahlloser Berühmtheiten. Dem Jünger aber, der mit ehrlichem Herzen und treuem Sinne den höchsten Zielen der Kunst entgegenstrebt, möge das herrliche Bild eines der edelsten Meister stets gegenwärtig bleiben, eines Mannes, der durch seltene Berufstreue, anspruchslose Bescheidenheit, deutsche Gründlichkeit und Gemüthstiefe, durch Sittenreinheit und Religiosität Jedermann und nicht dem jungen Musiker allein, als ein hohes, zur Nacheiferung ermunterndes Vorbild erscheinen muß. Nie hat ein armer Kunstgenosse vergebens um Rath und Hilfe flehend an seine Thüre gepocht,*) nie ein Freund, ein Schüler theilnehmendere Gesinnungen, das Verdienst, wo es zu treffen war, wärmere und uneigennützigere Anerkennung,**) das Vaterland einen begeisterteren Patrioten,***)

*) Der von Ole Bull ob der unfreundlichen Aufnahme, die er bei ihm gefunden, gegen Spohr erhobene Vorwurf entkräftigt sich dadurch, daß ein Virtuose, der sein Instrument zu so unkünstlerischen Charlatanerien mißbrauchte, wie er, unmöglich einer Sympathie bei dem Künstler begegnen konnte, der dem edelsten und reinsten Kunststreben zugewandt, auch seine Violine heilig hielt. Er hat wohl Worte der Mahnung und Warnung an Ole Bull gerichtet und nicht solche begeisterter Anerkennung, die aber der bereits sehr eitle Virtuose nicht verstanden haben dürfte. — Es ist bekannt, daß sich auch gegen Lortzing's leichte Schreibweise Spohr ablehnend verhielt. Er hat die die Bühne heute beherrschenden noch flüchtigeren und leichteren Arbeiten, denen gegenüber Lortzing's Opern wie ein erfrischender Waldborn erscheinen, nicht mehr erlebt.

**) Keiner unter den zeitgenössischen Kollegen hat z. B. R. Wagner's bedeutende Begabung früher anerkannt, sein Streben eifriger und aufmunternder gefördert als Spohr. Neidlos und offen trat er für das wahrhaft Hervorragende stets ein.

***) Ein Zeugnis für seine Gesinnungen gab er in seinem Op. 194, dem herrlichen Sextett für Streichinstrumente.

die Freiheit und Menſchenwürde einen mannhafteren Vertreter, die Familie einen treueren Vater gefunden. Mit welcher Ruhe, welchem Hochſinne verhielt er ſich gegenüber der verletzenden Chikane und ſchmählichen Ungerechtigkeiten, die er ſeitens ſeines Fürſten, über den die Welt längſt das Urtheil geſprochen und den die ſtrafend rächende Hand eines Mächtigeren zuletzt doch noch erreichte, zu erdulden hatte! Alles in Allem: er war ein wahrer, biederer, gerader, geſinnungsvoller, mit einem Worte echt deutſcher Mann.

Ehre ſeinem Gedächtniſſe!

Was ich hier geſchrieben, iſt, obwohl mir Pietät und Dankbarkeit die Feder führten, wie ich kaum zu verſichern brauche, meine innigſte Überzeugung. Ich weiß, daß ich damit nicht einer allgemein herrſchenden Überzeugung Ausdruck gegeben habe. Es giebt Viele, die Spohr verkennend und unterſchätzend ihn auf ein Terrain mit Talenten zweiten Ranges zurückdrängen möchten. Aber meine Anſicht hat ſich nicht erſt ſeit geſtern gebildet, ſie hat ſich vielmehr ſeit Jahren zu tiefſter Überzeugung befeſtigt. Je länger ich ruhigen Blickes den Strömungen in der Kunſt, den Wandlungen im Geſchmacke folgte, um ſo mehr glaube ich mich von deren Richtigkeit überzeugt halten zu dürfen. Fürchte man nicht, daß Begeiſterung mich gegen die ſchwachen Seiten Spohr'ſchen Schaffens blind macht und, wie es oft geſchieht, die Jugenderinnerungen eines alternden Mannes Urtheil trüben. Immer leben noch ſolche, die Spohr gekannt, gehört, ihm nahe geſtanden; ſie mögen ſagen, ob das von ihm hier gezeichnete Bild verzerrt und geſchmeichelt iſt, ob meine Darſtellung an Überſchwänglichkeit krankt. Was nun den Komponiſten Spohr anlangt, ſo wird jeder, mag er auch für ſein Urtheil einen entgegengeſetzten Standpunkt einnehmen, ihm gegenüber ſich dem Eindruck einer bedeutenden, geiſtigen Kraft und einer gewaltigen Perſönlichkeit nicht zu entziehen vermögen.

Das Hoftheater in Kaſſel, in der Königsſtraße liegend, kehrt ſeine Hauptfront einem freien Platze von mäßiger Größe zu, der an der Ecke gegenüber von der Stadtkommandantſchaft, rückwärts von dem hochgelegenen, Freiherrlich von Waitz'ſchen Palais begrenzt wird, von deſſen Baluſtrade aus man einen weiten Blick über den herrlichen Friedrichsplatz bis zum Au-Thor und darüber hinaus nach fernen, tiefblauen Höhenzügen hat. Auf dieſem Platze, nahe der Stätte langer, ruhmreicher Thätigkeit des verewigten Meiſters, wird ſich ſein

von dem Bildhauer Hartzer in Berlin modellirtes Erzbild erheben. Der einst für die Schönheiten der Natur so empfängliche Künstler richtet von da aus das Auge nach den buschigen Hügeln des Habichtswaldes, dem sich hier die Bergkette des Reinhardwaldes und der felsige Sörenwald anschließen, eine ausgedehnte, lachende Ebene umgrenzend, durch die in mannigfachen Krümmungen die Fulda ihre raschen Fluten wälzt, denen Trotz zu bieten und sie mit kräftiger Armen zu theilen, einst dem rüstigen Schwimmer besonderes Vergnügen gewährte. An der Aussicht über die Karlsaue hinweg in das weite Fuldathal hinab, konnte sich Spohr nie ersättigen. Droben in der Nähe, wo sich heute der Prachtbau der neuen Galerie erhebt, bezog er seine erste Wohnung in Kassel, schrieb er seine Jessonda. Die unvergleichliche Lage und wundervolle Gegend der Stadt nahmen ihn so gefangen, daß er sich nie wieder von ihr trennen wollte.

Möge vielen kommenden Geschlechtern das Denkmal Spohr's dessen Andenken bewahren, sein Bild vergegenwärtigen, seinen Namen nennen, seinen Ruhm künden, sie an verflossene Blütenperioden der Kunst erinnern. Herüberragend in eine Zeit der Nachahmung und Schwäche mahnt Spohr an Ossian, wie er, unsterblich durch seine Lieder, einsam sinnend auf dem Fels am Meere sitzt, mächtig klingende Akkorde seiner Harfe entlockend.

Sammlung musikalischer Vorträge.

Herausgegeben von

Paul Graf Waldersee.

— Velinpapier mit künstlerischem Bücherschmuck. —

Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne He
Renaissance-Einbanddecken als Sammelmappen à 1 ℳ.

Erschienen sind:

Serie I.

Nr. 1. Über Johann Sebastian Bach. Von Philipp Spitta.
" 2. R. Wagner's Siegfried. Von Hans von Wolzogen.
" 3. Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann. Von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. Robert Schumann und seine Fantasieen. Von Selmar Bagge.
" 5. Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes. Von August Reißmann.
" 6. Wolfgang Mozart. Von Emil Naumann.
" 7. Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's. Von Paul Graf Waldersee.
" 8. Mattheson u. seine Verdienste um die deutsche Tonkunst. Von L. Meinardus.
" 9. Friedrich Chopin's Leben und Werke. Von A. Niggli.
" 10. Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts. Von W. J. von Wasielewski.
" 11. Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik. Von Jul. Alsleben.
" 12. Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine. Von H. Kretzschmar.

Serie II.

" 13. Robert Schumann's Manfred. Von Paul Graf Waldersee.
" 14. Fr. Chopin's Individualität. Von Franz Liszt. Frei ins Deutsche übertragen von La Mara.
" 15. Franz Schubert's Leben und Werke. Von A. Niggli.
" 16. Öffentliche Musikpflege in Nordamerika. Von Max Goldstein.
" 17. Giovanni Battista Pergolese. Von H. M. Schletterer.
" 18. Goethe's Verhältnis zur Musik. Von W. J. von Wasielewski.
" 19. Die geschichtliche Entwickelung der Sonate. Von S. Bagge.
" 20. Peter Cornelius. Von Hermann Kretzschmar.
" 21/22. Faustina Bordoni-Hasse. Von A. Niggli.
" 23/24. Johannes Brahms. Von H. Deiters.

Serie III.

" 25. Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Von Martin Roeder.
" 26/27. Josefine Lang. Lebensskizze. Von H. A. Köstlin.
" 28. Die Entwickelung unserer Notenschrift. Von Hugo Riemann.
" 29. Ludwig Spohr. Von H. M. Schletterer.
" 30. Gertrud Elisabeth Mara. Eine deutsche Künstlerin des 18. Jahrhunderts. Von A. Niggli.

Ferner haben namhafte Schriftsteller und Musikhistoriker ihre Betheiligung zugesichert und Vorträge in nahe Aussicht gestellt.

Mögen diese Vorträge sowohl den Musikern als vornehmlich dem Publikum, welches edle Hausmusik pflegt, gute Konzerte besucht und mit musikalischem Interesse reiche allgemeine Bildung verbindet, empfohlen sein.

Alle Buchhandlungen nehmen gleich den unterzeichneten Verlegern sowohl Subskription auf das Ganze, so wie Bestellungen auf die einzelnen Vorträge an.

Leipzig, August 1881.

Breitkopf & Härtel.

Sammlung
Musikalischer Vorträge.

Nr. 50.

Gertrud Elisabeth Mara.

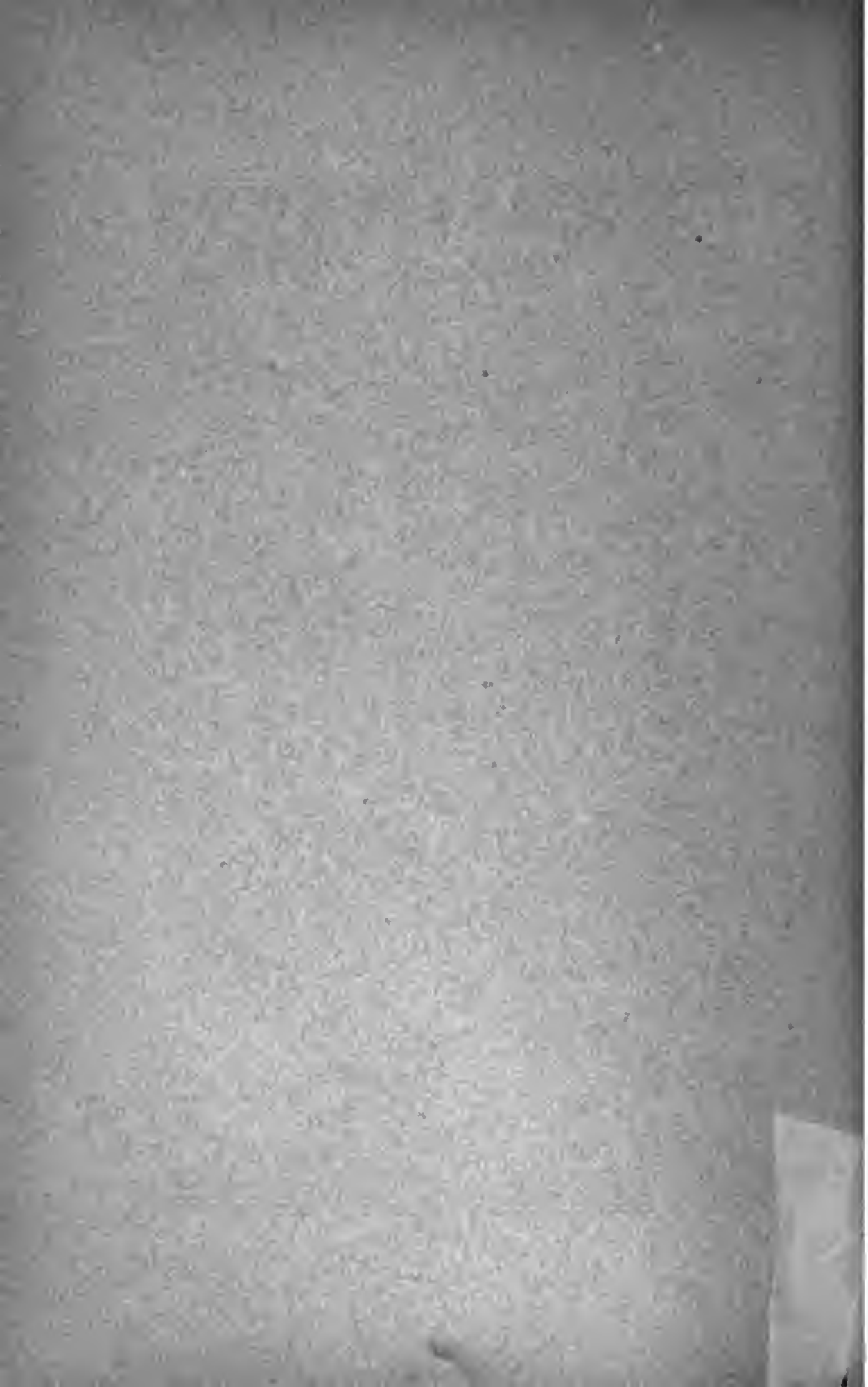
Von

A. Niggli.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1881.

ASchill

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.



Gertrud Eliſabeth Mara.

Eine deutſche Künſtlerin des 18. Jahrhunderts.

Von

A. Niggli.

Benutzte Quellen:

G. von Riesemann: „Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara." (Allgemeine Musikalische Zeitung von 1875. Nr. 32—39.

G. C. Grosheim: Das Leben der Künstlerin Maca. Cassel 1823.

Ernst Ludwig Gerber: Altes und Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler. (Artikel: Mara).

Friedrich Rochlitz: „Für Freunde der Tonkunst." („Gertrud Elisabeth Maca." Bd. I. S. 30 u. folg.).

A. von Sternberg: Berühmte deutsche Frauen des 18. Jahrhunderts. Bd. I. 203 u. folg.

H. M. Schletterer: Joh. Friedr. Reichardt, sein Leben und seine musikalische Thätigkeit.

C. F. Pohl: Mozart und Haydn in London.

Rob. Keil: Corona Schröter, eine Lebensskizze mit Beiträgen zur Geschichte der Genie-Periode.

Fr. Chrysander: „Corona Schröter." Allgemeine Musikalische Zeitung von 1875. Nr. 41 u. 42.

Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832.

Otto Jahn: Biographische Aufsätze. (Goethe's Jugend in Leipzig. S. 322 u. ff.)

A. von Sternberg: Erinnerungsblätter. II. Theil. S. 47.

Alle Rechte vorbehalten

30.

Gertrud Eliſabeth Mara.

Eine deutſche Künſtlerin des achtzehnten Jahrhunderts.

Von

A. Niggli.

Wir haben in Nr. 21/22 dieſer Sammlung von Vorträgen verſucht, das Charakterbild der italiäniſchen Sängerin Fauſtina Bordoni zu ſkizziren, das urkundlich Erwieſene aus ihrer wechſelvollen Lebensgeſchichte von den ſagenhaften Zuthaten zu ſondern und zu zeigen, wie die Glanz- und Schattenſeiten der weltbekannten Prima donna mit dem Charakter und beziehungsweiſe der Charakterloſigkeit der damaligen italiäniſchen Oper in unmittelbarem Zuſammenhang ſtanden. Wir wollen heute unſeren Leſern eine deutſche Sängerin vorführen, welche in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nicht weniger berühmt war, denn Fauſtina in der erſten, deren Schickſale und künſtleriſche Thaten aber unſere Theilnahme in eben dem vermehrten Maß herausfordern, in welchem uns Gluck, Haydn und Mozart näher ſtehen und tiefer berühren als Haſſe, Naumann und Graun. Seit O. Rieſemann im Jahrgang 1875 der Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung das von ihm entdeckte Fragment einer Selbſtbiographie Gertrud Eliſabeth Mara's veröffentlicht hat, ſind wir in den Stand

gesetzt, auch hier den geschichtlichen Kern von der verhüllenden Schale zu sondern. Wenn wir diese Autobiographie, welche den Lebenslauf der Künstlerin von ihrem Geburtsjahr 1749 an bis 1792 d. h. bis zum Höhepunkt ihrer Leistungsfähigkeit schildert, unbefangen auf uns wirken lassen, und daneben die beiden weiteren Hauptquellen für unser Thema, die schlichtanmuthige Lebensbeschreibung Grosheim's („Das Leben der Künstlerin Mara" von G. C. Grosheim, Doktor der Philosophie und Tonkünstler, Cassel in der Luckhardt'schen Hofbuchhandlung, 1823) und die Berichte des wackeren Gerber (Altes und neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, von Ernst Ludwig Gerber, 1790 und 1813, Artikel: Mara) sorgfältig studiren, dann blicken wir der vielgenannten und vielverkannten Frau gleichsam unmittelbar in's klare Auge. Der schwankende Nebel pikanter Anekdoten, in welche Friedrich Rochlitz („Für Freunde der Tonkunst" Bd. I. S. 30 u. folg.: Gertrud Elisabeth Mara) und A. von Sternberg („Berühmte deutsche Frauen des 18. Jahrhunderts" Bd. I. S. 203 u. folg.) ihre Schilderungen gehüllt haben, belästigt uns nicht mehr. Wir gelangen zu der wohlthuenden Überzeugung, daß wir es nicht bloß mit einer großen Künstlerin, sondern auch mit einer tüchtigen, energievollen Frau zu thun haben, die zwar für mancherlei weibliche Schwächen keineswegs unverschuldet büßen mußte, die aber durch alle Stürme hindurch den Kopf oben und das Herz auf dem rechten Fleck behielt und der im besten Sinne des Wortes nichts menschliches fremd war.

Gertrud Elisabeth Schmeling wurde nach Maßgabe des Kirchenbuches der Brüdergemeinde von Cassel den 23. Februar des Jahres 1749 (nicht, wie Gerber, Altes Lexikon angiebt, 1750), welches auch ihrem spätern Verherrlicher Wolfgang Goethe das Leben gab, in der genannten hessischen Residenzstadt geboren. Sie war das achte Kind des Johann Schmeling, der die Stelle eines der acht Raths- oder Stadtmusiker von Cassel bekleidete. Die Mutter, eine geborene Ellerbaum, starb wenige Jahre darauf, nachdem sie dem Gatten zehn Kinder geschenkt. Das spärliche Einkommen, welches der letztere als praktischer Musikus und durch Ausbessern von Instrumenten verdiente und mit dem er seine Familie durchzubringen hatte, gestattete ihm nicht, dem kleinen und schwächlichen Mädchen die nöthige Pflege angedeihen zu lassen. Er selbst befand sich einen großen Theil des Tages fern vom Hause, um kärglich bezahlte

Stunden zu geben. So ward Elisabeth rhachitisch. „Da ich in meiner Kindheit die sog. englische Krankheit hatte", erzählt sie uns selbst, „so konnte ich nicht mit meinen Geschwistern herumlaufen und spielen; mein Vater hatte mir also einen kleinen aber hohen Lehnstuhl verschafft, worauf ich zu sitzen pflegte und auf und ab klettern konnte. Dieser Stuhl stand an der Wand, neben einem großen Tisch, worauf allerlei Instrumente lagen; an der Wand zur linken stand eine Penduluhr, nach deren Schlag und Takt ich mich hin- und herschaukelte. Eines Tages, als der Vater abwesend war, versuchte ich (vermuthlich aus langer Weile) etwas auf einer Violine zu klimpern, warf den Steg um, folglich auch die Stimme. Der Vater schmählte und verbot, die Instrumente zu berühren, da es aber dennoch öfterer geschah, so sagte er endlich: Warte nur. ich will dir bald die Lust vertreiben, nun sollst du zur Strafe dieses Instrument spielen lernen." — Rasch wandelte sich des Alten Verdruß in freudiges Erstaunen um, als das Kind die unsanft genug angelegte Geige mit Entzücken ergriff und nach wenigen Stunden die meisten Tonleitern rein und kräftig vorzutragen, auch bereits kleinere Duetten fehlerfrei mit dem Vater zu spielen vermochte. Das Wunder ward ruchbar. Bald mußte Schmeling das Mädchen auf dem Arm in die Häuser benachbarter Musikfreunde tragen, damit sich die kleine Virtuosin hören lasse. Unter ihren zahlreichen Gönnern sind Postmeister Nebelthau und Hutfabrikant Köhler hervorzuheben, welche sich der Kleinen besonders eifrig annahmen und den Vater dringend beredeten, eine Kunstreise nach Frankfurt mit ihr zu machen. Nachdem ihr die Freunde ein graues Amazonenkleidchen angeschafft und sie angemessen ausgerüstet, nahm der geräumige Wagen, auf welchem Herr Köhler zur Frankfurter Messe fuhr, Vater und Tochter in seine Polster mit auf und wohlbehalten gelangten die Reisenden (Herbst 1755) nach der alten Reichsstadt. „In Frankfurt wurde ich durchgängig bewundert", berichtet die Selbstbiographie, „vielleicht weil ich (zu der Zeit) das erste Kind war, welches etwas leistete; zehn Jahre später, so gab es schon mehrere, deren Talent viel größer war, als das meine." Wichtiger noch als die musikalischen Erfolge und die Gelegenheit zu weiterer künstlerischer Ausbildung, welche Elisabeth in Frankfurt erhielt, erscheint der Umstand, daß ihre körperlichen Leiden in Folge einer Badereise, zu der man ihr die Mittel verschaffte, ein Ende nahmen. Nachdem ihre Gesundheit

durch einen längeren Aufenthalt in der gastlichen Stadt*) vollends befestigt und ihr Ruf bereits in weitere Kreise gedrungen war, setzte der Vater die Kunstreise mit der Tochter fort. Sie gingen den Rhein hinunter, wo sich das Mädchen an den zahlreichen kurfürstlichen und bischöflichen Höfen hören ließ, nach Brabant und Flandern. Daß übrigens schon damals und nicht erst in England neben der Fertigkeit im Violinspiel auch die stimmliche Begabung des Mädchens hervortrat, erhellt aus folgendem Bericht der Autobiographie über den Aufenthalt in Antwerpen. „An diesem Ort machte ich so viel Aufsehens durch mein Spiel und kleine Lieder, welche mich einige junge Mädchen gelehrt hatten, daß eine Dame, welche einen italiänischen Singmeister hatte, mir ihre Stunden geben ließ, um Scala und Solseggien zu lernen." Von Antwerpen ging die Reise nach Rotterdam und Haag, dann nach Leyden, Utrecht, Amsterdam, wo überall koncertirt wurde. In Haarlem faßten ein musikbegeisterter Herr de Brun und seine Gattin solche Liebe zu Elisabeth, daß sie in einem gerichtlichen Akt erklärten, falls ihr Vater sterben sollte, sei das Mädchen als ihr Adoptivkind zu betrachten und sofort Nachricht nach Haarlem zu geben. Dieser Akt wurde an die Behörden einer Reihe von Städten versandt, damit solche für alle Fälle verständigt seien. Aehnlich herzliche Aufnahme fand unsere Künstlerin bald darauf bei einer verwittweten Fürstin in Leeuwarden, die sie mit Liebkosungen überschüttete und sich fast nicht von ihr trennen konnte. „Ich wurde auch ganz traurig und dieses war wohl das erste Mal in meinem Leben" (Selbstbiographie). Nach einem wiederholten Besuch der Städte Amsterdam, Haag und Rotterdam begab sich Schmeling mit der Tochter 1759 nach England. Wenn Fr. Rochlitz berichtet, noch vorher hätten sie sich in Wien aufgehalten und seien vom dortigen englischen Gesandten mit Empfehlungen nach seinem Heimatlande ausgerüstet worden, so beweist dies neuerdings, mit welcher Vorsicht die Angaben des genannten Schriftstellers aufzunehmen sind. Denn dieser Rheinfahrt gedenken weder die Selbstbiographie noch die Berichte Grosheim's und Gerber's mit einer Silbe. In London suchte Vater Schmeling vor Allem aus die Bekanntschaft einiger angesehener Künstler zu

*) Die Selbstbiographie sagt: „nach der Messe" gingen wir den Rhein hinunter. Allein die Chronologie bedingt die auch durch Grosheim und Gerber unterstützte Annahme eines längeren Verweilens in Frankfurt.

machen. Er wandte sich an Kapellmeister Christian Bach, den Sohn des großen Sebastian, den Gambisten Abel, den Geiger Giardini. Mit Hilfe derselben gelang es am 23. April 1760 ein Koncert im kleinen Haymarkettheater für Elisabeth zu veranstalten, worin sie mit verschiedenen anderen jugendlichen Künstlern auftrat. Neben ihr spielte der dreizehnjährige Schüler Giardini's Master Barron*) die Geige, der elfjährige Cervetto Violoncell, während Miß Burney, die neunjährige Tochter des damals als Musiklehrer in London wohnhaften Dr. Charles Burney sich als Klavierspielerin producirte. Der Beifall, den sowohl das Quartettspiel der Wunderkinder, wie insbesondere Elisabeths Sololeistungen fanden, war der glänzendste, das finanzielle Ergebnis für Schmeling ein Geringes. Bei der Unkenntnis der englischen Sprache wie der großstädtischen Verhältnisse und bei der Blödigkeit der Tochter vermochten sie nicht die Billets an den Mann zu bringen und der schlaue Italiäner Giardini behielt das Geld, das er an der Thür des Koncertsaales abgenommen, für sich. Nun kam hinzu, daß die englischen Damen und insbesondere auch die Königin, vor der sich Elisabeth gleichfalls hören ließ, ihre Manieren ungraziös, das Geigenspiel für ein Mädchen überhaupt nicht passend fanden und meinten, Schmeling würde besser thun, sein Kind als Sängerin auszubilden. Bald stand dieser Entschluß bei Vater und Tochter fest. Während eines mehrwöchigen Hausarrestes, zu dem sie ein heftiger Keuchhusten verdammte, lernte Elisabeth zunächst bei einem Portugiesen Namens Rodrigo die Guitarre, das damalige Modeinstrument der musikliebenden Schönen, spielen und brachte es rasch so weit, daß sie sich mit Leichtigkeit zu begleiten vermochte. So bald sie wieder ausgehen konnte, führte dann Schmeling das Mädchen bei einem italiänischen Singmeister Paradisi ein. Dieser sollte ihr theils selbst, theils, so weit ihn seine Podagraschmerzen und vielfache Bettlägrigkeit daran verhinderten, durch Vermitttung seiner Nichte Namens Frederica die nöthigen Kenntnisse im Gesang beibringen. Der Unterricht dauerte indeß nur kurze Zeit, nicht deßhalb weil der alte Kastrat das Mädchen mit seiner schmutzigen Zärtlichkeit belästigt hätte, wie Rochlitz und seine Nachtreter erzählen, sondern weil Vater Schmeling auf die wunderlichen Vertragsbedingungen des Sängers nicht eintreten konnte.

*) Nicht Byron, wie die Autobiographie ihn nennt.

„Ich war ungefähr 14 Tage zu ihm gegangen und hatte ein paar Arien gelernt," erzählt uns Elisabeth selbst, „da wollte er mich in die Lehre nehmen, das heißt, auf sieben Jahr binden, ein Gebrauch, welcher in England gewöhnlich ist; nämlich: man giebt Kinder auf sieben Jahr zum Lehrer, dieser giebt ihnen ungefähr drei Jahr Unterricht; sobald sie fähig sind, vor dem Publikum zu erscheinen, so macht er Engagements für sie, kleidet sie allenfalls, nimmt aber das erste Jahr das ganze Honorar für sich, das zweite die Hälfte, und das dritte ein Viertheil, so daß sich solche Herren, wenn der Schüler einschlägt, so ganz kommode ein schönes Stück Geld machen. Dieses wollte aber mein Vater nicht eingehen: Hier endigte sich also mein italiänischer Unterricht, welcher ungefähr (alles zusammen genommen) 4 Wochen ausmachen konnte, und dabey doch nur sehr flüchtig war. Weiter habe ich keinen gehabt." — Da der Nimbus der jugendlichen Wundererscheinung in der raschlebigen Hauptstadt bereits verblaßt und Schmeling's ökonomische Mittel auf der Neige waren, fand er sich genöthigt, die Provinzen aufzusuchen. Noch im Jahr 1760 koncertirte Elisabeth in Rochester, Canterbury und Dover. Am vorletzten Ort nahm sie ein Dr. Peek, ebenso großer Musikliebhaber wie wissenschaftlich gebildeter Mann für mehrere Monate in sein Haus auf, suchte dem Mädchen einige allgemeinere Bildung beizubringen und entließ es mit trefflichen Büchern beschenkt. „Wir reisten fast durch ganz England, indessen konnte mein Vater doch nichts beiseite legen, weil die Kosten der Reise und Wirthshäuser der Einnahme fast immer gleich waren". 1761 kamen sie nach Irland. Aufs anmuthigste erzählt die Künstlerin, wie sie zu Dublin, einer Stadt, die auch zu zu groß war, um ihr kleines Talent zu bemerken, die fünfzigjährige Frau eines Obristen kennen gelernt hätten. Das zwölfjährige Mädchen mußte ihr Lektionen im Guitarrenspiel ertheilen. Zur Erholung nach dem ernsthaften Unterricht lief sie dann mit dem Sohn ihrer Schülerin auf dem Trottoir um die Wette, spielte Theater mit ihm, verfertigte Figuren von Wachs, kleine Amors, Herzen mit Pfeilen u. dergl., die der junge Herr bemalte und mit galanten Versen ausstattete. „So war er der vollkommenste kleine Courmacher, den ich je gekannt habe, und man hat recht, wenn man sagt, daß die Irländer viel ähnliches mit der französischen Nation haben, in Ansehung der früheren Bildung." — Von Dublin ging die Reise nach Cork, wo

sie den Winter über blieben. Doch war Schmeling auch hier das Glück nicht hold; ja seine finanzielle Lage verschlechterte sich dermaßen, daß er eines schönen Morgens auf Veranlassung des Gastwirths in Schuldverhaft abgeführt wurde. „Ein paar freundliche Schwestern nahmen mich zu sich in's Haus," berichtet Elisabeth, „bis man Mittel fand, meinem Vater die Freiheit zu verschaffen."

So kam unter mühseligen Kreuz- und Querzügen das Jahr 1763 heran, in welchem sich unsere Reisenden wieder in England befanden. Wie sehr Vater Schmeling darauf bedacht war, die musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten des Mädchens nach allen Richtungen zu mehren und wie wenig er den ihm vielfach gemachten Vorwurf eines eigensinnig beschränkten und rohen Haustyrannen verdient, das ergiebt sich aus der Thatsache, daß er während eines längeren Aufenthaltes in York, wo Elisabeth mit Erfolg bei einem großen Koncert mitwirkte, der Tochter Klavierstunden und Unterricht im Generalbaß ertheilen ließ. „Auch gab es daselbst," fügt sie bei, „verschiedene Dilettanten von singen und spielen, wo ich dann von einem jeden etwas lernte" und weiter hören wir aus ihrem Munde, wie sich die Organisten der Städte, durch die sie kamen, meist ihrer angenommen, sie Arien mit Orchester oder Begleitung der Guitarre hätten singen lassen, so daß sie überall für ihre Kunst Gewinn zog. 1764 traf die Nachricht vom Tode der Mutter ein und da das von der Familie bewohnte Haus zu Cassel im Miteigenthum eines Bruders der Verstorbenen stand, mußte der Vater baldmöglichst zur Vereinigung der Angelegenheit nach Deutschland zurückkehren. Sie begaben sich deshalb zunächst wieder nach London, wo die fünfzehnjährige Elisabeth von einem deutschen Prediger konfirmirt wurde. Schon stand der Tag der Abfahrt vor der Thür, als der deutsche Wirth — nach Elisabeths Behauptung auf Giardini's Antrieb — Schmeling, der noch sein Schuldner war, arretiren ließ. Letzterer hatte seinem Kinde wiederholt von einem der Familie de Brun in Haarlem anvertrauten Kästchen gesprochen, in dem sich einige Werthsachen und ein Beutel mit Dukaten befänden. Das Mädchen, durch die Reiseerfahrungen über sein Alter gereift und selbständig geworden, besann sich nicht lange, sondern begab sich allein nach Holland und bewirkte mit Hilfe ihres Gönners Herrn de Brun die Freilassung des Vaters. „Die Freude des Wiedersehens," heißt es in der Selbstbiographie, „läßt sich nicht beschreiben." Nach-

dem Schmeling mit der Tochter noch eine Tour durch Holland gemacht und im Haag überwintert hatte, fuhren sie den Rhein hinauf nach Frankfurt und langten im Frühjahr 1765 wieder in der Heimat Cassel an. Elisabeth wurde von ihren Landsleuten mit Jubel empfangen und man hoffte umsomehr, der fürstliche Hof werde sie dauernd festhalten, als Landgraf Friedrich II., nachdem die Schrecken des siebenjährigen Krieges verrauscht, seine Kapelle reorganisirt und die Oper glänzender denn je ausgestattet hatte. Als die Sängerin ein öffentliches Konzert gab, sandte der Fürst seinen ersten Sänger Morelli hin, damit er sein Urtheil fälle. »Ella canta come una tedesca« lautete der Bericht und derselbe genügte, um jeden Gedanken an eine Anstellung Elisabeths im Keim zu ersticken. Wie weit letztere übrigens davon entfernt war, den Ausspruch des Italiäners als eine Majestätsbeleidigung zu betrachten, beweist folgende Anmerkung, die sie bei Erwähnung desselben in ihrer Autobiographie macht: „Da mag er wohl recht gehabt haben, denn wo hatte ich bis dahin Gelegenheit, eine italiänische Methode (welche die einzig wahre ist, welcher alle Nationen und alle Instrumentalisten nachzuahmen trachten) wo hatte ich Gelegenheit, eine solche zu bekommen?“ — Die Künstlerin erzählt des ferneren, wie sie den Winter über die Casseler Oper aufs fleißigste besucht und dem Gesang Morelli's wie Ciampi's aufmerksam gelauscht habe. Bezüglich der beiden Sängerinnen fügt sie bei, würde man in Italien bei der zweiten gesagt haben anstatt »canta bene« »canta bella«, weil sie wenig leistete, aber hübsch war. Von Cassel aus wandte Schmeling sein Auge nach Leipzig, wo unter Joh. Adam Hiller's Direktion das sogen. große Konzert in freudigem Aufblühen begriffen und seiner Ansicht nach am meisten Anwartschaft auf ein der Leistungsfähigkeit Elisabeth's entsprechendes Engagement vorhanden war. Im Frühling 1766 trat er eine neue Kunstreise mit der Tochter nach der genannten Stadt an. Sie wandten sich zunächst nach Göttingen, wo die Studenten unsere Sängerin mit Beifall überschütteten und Gotter sie in begeisterten Versen besang. „Dieses war mein erster Kranz.“ Autobiographie). Dann ging's nach Hannover, an welchem Ort vornehme Musikfreunde dem Mädchen ein Paar seidene Kleider anfertigen ließen, da ihnen ihre Konzert-Garderobe nichts weniger denn salonfähig erschien, hierauf nach Hamburg, wo sie die Familie des englischen Predigers Mr. Vaughten mit ausgesuchter Liebens-

würdigkeit umgab und wo der damals 18jährige Klaviervirtuose J. B. Cramer der „Kleinen" den Hof machte. In Braunschweig verbrachten sie die Zeit der Messe und Elisabeth wurde von dem Adagiogesang eines italiänischen Operisten dermaßen ergriffen, daß sie „Note für Note behielt nebst Vortrag, Text und allen Verzierungen." Im Spätherbst 1766 kamen sie nach Leipzig und kaum hatte man die Künstlerin gehört, als sie mit einem Gehalt von 600 Rthlr. als erste Koncertsängerin engagirt wurde. Wie beträchtlich diese Summe war, welche man zudem binnen Kurzem auf's Doppelte erhöhte, geht daraus hervor, daß Gellert 1751 die außerordentliche Professur an der Universität mit 100 Thlr. erhielt. Es beweist aber die Thatsache ihrer Anstellung an und für sich schon, auf welch bedeutender Höhe die Gesangskunst Elisabeths angelangt war. Ihre Stimme, vom kleinen g bis zum dreigestrichenen e reichend, hatte zwar nach der übereinstimmenden Aussage der Ohrenzeugen noch etwas scharfes, dem spitzen Ton einer Stainergeige ähnliches. Allein sie war schon jetzt vollständig ausgeglichen, biegsam und kräftig, die Intonation von tadelloser Reinheit, die Wiedergabe des Passagenwerkes eine bewunderungswürdig gewandte. Die früherworbene Fertigkeit auf der Geige trug nun auch der Sängerin köstliche Früchte ein. „Der Violine," heißt es in ihrer Selbstbiographie, „habe ich gewiß mein feines Gehör zu verdanken, folglich auch die besondere reine Intonation, welches durchgängig aufgefallen ist, auch die Festigkeit in der Musik und Accurateſſe im Takt, die Verschiedenheit im Vortrag der Passagen, welche ich zu accentuiren suchte, wie es ein guter Violinist mit dem Bogen thut." Sie würde, so erklärt sie wiederholt, selbst der eigenen Tochter erst die Geige lehren lassen, bevor sie mit dem Singen begönne. „Denn wie kann man Jemand die geringste Abweichung in der Intonation deutlich machen? Mit einem schon gegebenen Ton? mit der Stimme? Nein! aber wenn der Finger die Töne auf der Violinsaite erst suchen muß, zeigt sich auch die mindeste Schwebung und das Gehör wird am schnellsten und sichersten gebildet." — In einer 1768 veröffentlichten „historischen Erklärung der Gemälde, welche Herr Gottfried Winkler in Leipzig gesammelt hat" preist Franz Wilhelm Kreuchauff, der bekannte Kunstdilettant mit patriotischem Stolz die Vorzüge Leipzigs und erwähnt, wie er seiner Musik gedenkt, in erster Linie der Elisabeth Schmeling, „die den Neid wälscher Sängerinnen reize." Wir

legen auf diese Urkunden besonderes Gewicht, weil sie am besten geeignet sind, die Darstellung von Fr. Rochlitz zu widerlegen, wonach Elisabeth nicht bloß vier Jahre lang bei Joh. Adam Hiller gewohnt, sondern auch durch ihn erst kunstmäßig singen gelernt hätte. Unsere Künstlerin hat sich in ihrer Selbstbiographie mit aller Energie, ja mit einer gewissen Gereiztheit des verletzten Selbstgefühls gegen eine derartige Entstellung des thatsächlichen Verhältnisses verwahrt. „Der Musikdirektor Hiller," so lautet die betreffende Stelle, „freute sich über meine Fertigkeit in Notenlesen, und kam öfters des Abends zu mir, mit einer Opern-Partitur unter dem Arm, welche ich dann (Dank sey es meiner starken Brust) von Anfang bis zu Ende durchzusingen pflegte; aber daß er mir je Unterricht gegeben hätte, ist nicht wahr. Ich glaube auch nicht, daß er sich dessen berühmt hat; daß er es vielleicht nicht abgelehnt hat, wenn ihm einige Freunde diese Ehre aufgedrungen haben, kann wohl seyn; ich würde auch anjetzt keine Erwähnung davon machen, denn als ich 1802 von England nach Deutschland zurückkam, so fand ich fast jedermann in diesem Wahn; ich lachte damals darüber, und hielt es nicht der Mühe werth, diesen Wahn zu benehmen. Seitdem ich aber aus einer ganz neulich herausgekommenen Biographie ersehen habe, daß man mich sogar zu seiner Hausgenossin macht, und ihn so sprechen läßt, als wäre ich eine von ihm ganz abhängige Schülerin, so sehe ich mich dadurch gezwungen, ihm auch nicht einen Schatten von Ehre (was meine Kunst anbetrifft) einzuräumen. Wo hätte er auch sollen die Kenntniß hernehmen, eine solche Sängerin als ich war, zu bilden? Da er gewiß vom Singen (als Kunst betrachtet) nichts wußte. Als ich 1766 nach Leipzig kam, war er Musikdirektor bei dem Concert und componirte deutsche Operetten, wodurch er eigentlich ist bekannt geworden. — Ich habe mich öfters geärgert, daß ich keinen Lehrer nennen konnte, wenn man mich darum befragte, weil es mir schien, als wäre es mehr Ehre einen berühmten italiänischen Meister gehabt zu haben, als eine Natur-Künstlerin zu heißen. Diese falsche Meinung (denn so betrachte ich sie anjetzt) wurde endlich durch das stolze Bewußtsein, keine Nebenbuhlerin in der Kunst zu haben, zernichtet, ja ich wollte nicht um vieles, daß ich mein Talent nicht blos meinem Genie und anhaltenden Fleiß zu verdanken hätte." Haftet diesen Worten auch ein ziemlich starker Beigeschmack weiblicher Eitelkeit und Ruhmsucht

an, wie er bei der vielbewunderten, ihrer Bedeutung nur allzusehr bewußten Frau erklärlich erscheint, so ist doch die Darstellung ihres Verhältnisses zu Joh. Adam Hiller unzweifelhaft im Wesentlichen richtig. Den großen Verdiensten, welche sich der musenbegeisterte, liebenswürdige Hiller um die Entwicklung deutscher Tonkunst durch seine Operetten wie seine Kapellmeisterthätigkeit in Leipzig erworben hat, geschieht übrigens kein Abbruch, wenn wir ihn auch unmöglich zu einem Bernacci oder Tosi d. h. zu einem Meister in der Theorie und Praxis des italiänischen Gesanges zu stempeln vermögen. Während der sorgenumwölkten, kümmerlichen Jugendzeit, welche der arme Schulmeisterssohn Joh. Adam Hiller an der Kreuzschule und später als Graf Brühl'scher Hofmeister zu Dresden wie an der Akademie zu Leipzig verlebte, hatte er zwar nicht bloß Gellert's geistliche Lieder, sondern auch die italiänische Oper und Kantate kennen gelernt und war namentlich ein glühender Verehrer des großen Hasse geworden. Allein die Technik des italiänischen Kunstgesanges zu studiren, dazu hatte sich ihm nirgends Gelegenheit geboten und als er nach Beendigung des siebenjährigen Krieges an die Spitze des sogen. großen Koncerts in Leipzig trat, aus dessen bescheidenen Anfängen vom Jahre 1743 sich bekanntlich später die Gewandhauskoncerte entwickelten, da war er zwar ein feuereifriger aber weder praktisch noch theoretisch unfehlbarer Musiker. Der Schwerpunkt des Koncertinstitutes lag überdies auf dem Gebiet der Instrumentalmusik bezw. in der für die damalige Zeit sehr geübten gegen 35 Mann starken Kapelle. Jahre lang hatte man sich in gesanglicher Beziehung damit begnügt, daß „einer von der Bratsche oder Violine vortrat und mit kreischender Falsettstimme eine Arie sang."*) Hiller erst nahm auf die Ausbildung tüchtiger Gesangschüler für Baß und Tenor Bedacht und gewann dem Koncert fast gleichzeitig zwei Sängerinnen in unserer Elisabeth Schmeling und in Corona Schröter. Letztere geb. 1751 zu Guben, also zwei Jahre jünger denn Elisabeth, von regelmäßig schönen Gesichtszügen und herrlichem Wuchs, eine Erscheinung voll Anmuth und Liebreiz', war 1763 aus Warschau nach Leipzig gekommen und von ihrem Vater, einem kurfürstlich-sächsischen Oboisten dem Schutz und Unterricht Joh. Adam Hiller's anvertraut

*) „Corona Schröter". Eine Lebensskizze mit Beiträgen zur Geschichte der Genie-Periode von Rob. Keil.

worden. Die Nebenbuhlerschaft der beiden Künstlerinnen konnte nur wohlthätig auf ihr Streben und ihre Leistungen einwirken. Wie fleißig Elisabeth gerade während der Leipziger Zeit an ihrer musikalischen Ausbildung arbeitete, mag sie uns mit ihren eigenen Worten erzählen: „Die Natur hatte mich mit allem, was zu einer vollkommenen Sängerin nöthig ist, begünstigt, Gesundheit, Kraft, brillante Stimme, großen Umfang, reine Intonation, geläufigen Hals, einen lebhaften, leidenschaftlichen, gefühlvollen Charakter; dem ungeachtet arbeitete ich ebenso, als hätte ich nichts von allem dem; Beharrlichkeit und Fleiß mußten mich also zur wahren Künstlerin machen, denn es war mir nicht genug, blos Sängerin zu heißen. Ich übte mich wenigstens 4 Stunden des Tags im Singen, suchte also Arien von den besten Meistern zu bekommen, welche dann, nebst Tosi's Singlehre, den Grundstein zu meinem folgenden Ruhm legten, mein Genie und lebhafte Phantasie trugen nicht wenig dazu bey. Die übrigen Stunden wurden durch zwey Sprachlehrer, einen deutschen Schreibmeister, einen Clavier- und Tanzmeister besetzt. Im Sommer stand ich um 5 Uhr auf, ging des Abends um 6 Uhr spazieren, im Winter stand ich um 7 Uhr auf, ging um 5 Uhr ins Theater, wenn ich aber nach Hause kam, so blieb ich noch bis 12 oder 1 Uhr auf, um meine Lection für den folgenden Tag zu memoriren. Ich war auch mit einigen gelehrten Männern bekannt, welche sich gütigst angelegen seyn ließen, meinen Geist ein wenig zu bilden."

In den 24 Koncerten, welche während der Wintersaison veranstaltet wurden, trat ziemlich regelmäßig eine unserer Sängerinnen auf; öfters ließen sich auch beide an demselben Abend hören. Den Grundstock ihres Repertoires bildeten die Arien Hasse's, Graun's, Benda's, Jomelli's und Pergolese's. Letzterer behagte Elisabeth um seines Hangs zur Sentimentalität willen weniger, während die stilvolle Größe Hasse's sie besonders ansprach. Nach Gerber pflegte sie damals auch die Arien Johann Schwanberger's, eines der talentvollsten Schüler Hasse's und späteren braunschweig'schen Kapellmeisters mit Vorliebe zu singen. Zur Fastenzeit führte Hiller alljährlich ein Oratorium auf, während des Sommers öfters auch ganze Hasse'sche Opern im Komödienhaus, jedoch ohne Aktion. So wurden, wie Gerber berichtet, 1766 Acide al Bivio, 1767 Romolo ed Ersilia, 1768 l'Asilo d'Amore gegeben. „Der Wetteifer der beiden großen Sängerinnen Mad. Mara und Mad. Schröter in

dieſen großen Werken bleibt mir unvergeßlich.“ Dieſer ſchöne Wettſtreit hatte denn freilich auch ſeine Schattenſeiten. In dem nicht weniger klatſchſüchtigen denn ſtutzerhaft gezierten ſächſiſchen Kleinparis konnte es kaum fehlen, daß ſich für beide Künſtlerinnen voreingenommene Parteien bildeten und daß dieſelben Leute, deren lebhaftem Geſpräch während des Koncertes der Saalinſpektor durch Klopfen ans Klavier mit einem großen Ladenſchlüſſel Einhalt gebieten mußte, die eine Sängerin verleumdeten, um die andere in deſto hellerem Glanze ſtrahlen zu laſſen. Da auch die zahlreichen Gönner der holden Corona ſich nicht verhehlen konnten, daß ihr zwar anmuthig zartes aber etwas verſchleiertes Organ an Fülle und Klangkraft hinter demjenigen Eliſabeths zurückſtehe und daß letztere auch im rein Techniſchen, in der Kehlfertigkeit überlegen ſei, verpflanzte man den Streit auf das Gebiet der Charaktereigenſchaften. Man warf der Schmeling Eigenſinn und Hartnäckigkeit, Mangel an Bildung, an feinerem künſtleriſchem Geſchmack wie an ſittlichem Gefühl vor, während man Corona's züchtig anmuthiges Betragen, ihre Gefühlstiefe, die Vornehmheit ihres ganzen Weſens in den Himmel erhob. Der auch von Goethe erwähnte Dichterling Schiebeler ſchmiedete eine Reihe gegen Eliſabeth gerichteter Epigramme, die in Leipzig von Hand zu Hand gingen. Ein Muſter bieten folgende Verſe dar, die ſich auf den koloraturgeſchmückten Geſang unſerer Künſtlerin in einem Haſſe'ſchen Oratorium beziehen:

„Voll heil'ger Andacht glühte unſre Bruſt
Und du beluſtigſt uns mit muntern Hochzeitstänzen.
Beſinne dich! Der Herr hat keine Luſt
An hellen Trillern und Kadenzen.“

All' dieſer Klatſch würde keine Erwähnung verdienen, zöge ſich nicht ein Nachklang davon durch die meiſten Schilderungen, welche uns von Eliſabeths Perſönlichkeit erhalten ſind und wäre es nicht Pflicht einer quellenmäßigen Geſchichtſchreibung, die Schatten, welche ſich im Laufe der Zeit auf das Bild der Sängerin geſenkt haben, zu erklären aber auch aufzuhellen. Angeſichts jenes widerlichen Parteigezänkes berührt es uns doppelt erquicklich, wenn wir Goethe in ſeinem Alter noch erzählen hören, wie er unſerer Künſtlerin „als ein erregbares Studentchen wüthend applaudirt“ habe oder wenn wir jene Schilderung des braven Gerber leſen, welche er im Alten Tonkünſtler-Lexikon von ſeinem Leipziger Verkehr mit Eliſabeth

giebt. „Hier (in Leipzig) war es nun," so lauten seine Worte, „wo ich an einem und dem nehmlichen Orchester, die göttlichen Gesänge dieser liebenswürdigen Sängerin hinter meinem Ripienbasse belauschte, und durch sie, an jedem Conzerttage, meine Freude und Vergnügen an meiner Lieblingskunst erhöhet fand. Hier war es auch, wo ich mich unumstößlich überzeugt habe, daß jener Eigensinn und jene Hartnäckigkeit, welche so vielen Schatten auf ihren Charakter werfen soll, ihr nichts weniger, als eigenthümlich sind. Sondern, wenn sie ja etwas dem ähnliches nach der Zeit sollte gezeiget haben, dies ein Werk ihres Gatten ist, von dem man sich mehrere Anekdoten dieser Art erzehlet. Wie oft, wenn ich aus des seligen Gellert's Moral kam, habe ich meine darauffolgende Freystunde bey ihr zugebracht. Sie begegnete mir dann allezeit aufs gütigste mit der zuvorkommenden Frage: Ob ich etwa eine Arie hören wollte? Wenn ich nun dies, als meinen Wunsch, bejahte, begleitete sie mich an den Flügel und ließ mir die Freyheit, aus dem daselbst befindlichen Vorrathe zu wählen. Und so sang sie 2, 3 Arien zu meinem Akkompagnement, mit demselben Ausdrucke, als wenn sie vor dem Orchester stände, vor mir, einem bloßen Studenten, der keine Empfehlung weiter haben konnte, als die Gewogenheit Hrn. K. Hillers, und eine brennende Begierde zur Musik." Zur Michaelismesse des Jahres 1767 kamen der sächsische Kurfürst Friedrich Christian und die verwittwete Kurfürstin Maria Antonia nach Leipzig. Letztere, die feingebildete Schülerin Hasse's und selbst Komponistin, fand an Elisabeth so lebhaftes Gefallen, daß die Sängerin wenige Wochen später vom Dresdener Hof die Einladung erhielt, eine Hauptrolle in der Oper zu übernehmen, welche am Geburtstag des Kurfürsten aufgeführt werden sollte. Nicht ohne Bangen folgte Elisabeth dem ehrenvollen Ruf; denn sie hatte noch nie im Theater gesungen; ihrem Äußeren haftete manches linkische und nachlässige an und im Vortrag des dramatischen Recitatives war sie wenig geübt. „Die Kurfürstin nahm mich freundlich auf," berichtet sie selbst, „und als ich ihr meine Besorgniß, niemals eine Bühne betreten zu haben, äußerte, so übernahm sie es, mich zu unterrichten. Die Musik war von ihrer eigenen Komposition. Sie ließ mich alle Morgen zu sich holen. Was Stellung und Gestikulation anbetraf, so hatte sie wenig Mühe, denn damit hatte mich mein Tanzmeister schon genug gequält, indem

er behauptete, daß ich es doch gewiß einmal brauchen würde; aber das Recitativ, worin ich noch sehr zurück war, habe ich ihr ganz zu verdanken. Recitare oder Deklamare ist eins. Man muß der Sprache, in welcher man es leistet, mächtig seyn. Recitativ nach dem Takt oder dem Werth der Noten gesungen klingt schläfrig, oder wie das Vorlesen der Kinder. Am Vortrag des Recitativ erkennt man den Sänger; ich meine nicht, wenn er (wie das leider Mode ist) so viel geschmackloses Zeug hineinpreßt, daß kaum eine Note des Componisten zu erkennen ist, sondern wenn er es mit Einsicht und Gefühl, mit Feuer und Geschmack vorträgt. Ich konnte es nicht gleich fassen, weil ich damals der Sprache noch nicht mächtig war, und weil ich noch zu jung und blöde war, mich in eine Rolle zu versetzen. Die Geduld, welche die gnädige Fürstin mit mir hatte, machte, daß ich mich einen Tag über mich selbst so ärgerte, daß mir die Thränen in die Augen kamen, denn ich hörte wohl, wie sie es vortrug, konnte es aber nicht nachmachen; sie lachte und sagte: „„Liebes Kind, weinen und singen geht nicht zusammen.““ Gott weiß, wie es war! aber den andern Tag hatte ich es weg.“ —

Nachdem man Elisabeth mehrere Wochen lang am Hof wie namentlich im Hause des Grafen Brühl als Begünstigte der Fürstin gefeiert, kehrte sie von letzterer mit einer goldenen emaillirten Dose und 100 Dukaten beschenkt nach Leipzig zurück. Ebenso ehrenvolle Aufnahme fand sie ein Jahr später (1768) beim Herzog von Meklenburg-Schwerin zu Ludwigslust, wo sie bei der Einweihung einer Kirche sang. — Um sich in die Werke der großen Komponisten rascher hineinzuarbeiten, hatte sie in Leipzig auch ihr Klavierspiel vervollkommnet und es so weit darin gebracht, daß sie schwierigere Koncerte unter allgemeinem Beifall öffentlich vortrug. „Schnelligkeit und Ausdruck,“ sagt Grosheim von ihrem damaligem Gesang, „ein Umfang der Stimme vom kleinen g bis zum dreimal gestrichenen e, und dieses bei vollkommen gleicher Stärke und Schwäche im Laufen wie im Springen, erhoben jetzt unsere Sängerin zur ersten Deutschlands.“ Von ihrer Taktsicherheit und Energie berichtet Gerber aus derselben Zeit: „In den Bravourarien, deren sie dann und wann eine von Hasse, Traëtta oder andern gab, war sie es, welche das Orchester zusammenraffte, statt daß sich andere Sänger vom Orchester nachschleppen lassen“ und über ihre Erscheinung fügt er bei: „Sie ist nicht groß von Person, auch keine Schönheit, aber deß-

wegen von keiner unangenehmen Bildung. Vielmehr leuchtet aus jedem ihrer Züge ihr vortreffliches Herz hervor, welches macht, daß man auf den ersten Blick von ihr eingenommen ist. In ihrem Anzug bewies sie, als ich sie zu Leipzig kennen lernte, so wenig Koquetterie und Eitelkeit, daß ihrer Aufmerksamkeit, die ganz auf ihre Kunst gerichtet zu seyn schien, dann und wann ziemlich auffallende Nachlässigkeiten entwischten, da vermuthlich ihr alter Vater der einzige Richter bey ihrer Toilette war. Aber wie bald vergaß man dies alles, wenn sie anfing zu singen!" Wie sie selbst es liebte, den Koncertisten diejenigen Passagen nachzusingen, die ihnen auf ihren Instrumenten besonders gelungen waren, so bemühten sich die Instrumentalisten schon damals, ihre Kadenzen, die plötzlichen Sprünge von hohen ausgehaltenen Tönen in die Tiefe, deren Wirkung bei Elisabeth beinahe an Schrecken grenzte und Ähnliches nachzuahmen, ohne freilich zu bedenken, daß sie sich selbst damit bloß ein Armuthszeugnis ausstellten.

Schon seit längerer Zeit hatte Elisabeth den Wunsch gehegt, nach Italien zu gehen, um sich in der Heimat des Gesanges noch weiter zu vervollkommnen und dort gleichsam ihre Künstlerweihe zu erhalten. Da Schmeling die Absicht seiner Tochter billigte, wurde der Leipziger Kontrakt Frühjahr 1771 gelöst, und alles zur bevorstehenden Reise vorbereitet. Am 24. März 1771 gab sie ihr Abschiedskoncert, in welchem sie 4 Arien, je eine von Schwanberger, Traëtta, Sarti und Piccini sang, und mit Beifall überschüttet wurde. Bevor sich die Reisenden südwärts wandten, sollte Berlin ein Besuch abgestattet werden. Im Mai 1771 trafen sie zu Potsdam ein. Die Begegnung unserer Künstlerin mit dem Preußenkönig, der wiederholt erklärt, er wolle lieber ein Pferd wiehern denn eine Deutsche singen hören, haben die verschiedensten Autoren mit mancherlei Variationen und poetischer Ausschmückung erzählt. Wir folgen dem eigenen Bericht der Sängerin, dessen Wahrhaftigkeit um so weniger angezweifelt werden dürfte, als sich gerade dies für ihre Zukunft bedeutsamste Ereignis dem Gedächtnis Elisabeths mit unauslöschlichen Zügen eingeprägt haben muß. „Ich dachte nicht daran," erzählt die Selbstbiographie, „mich vor dem großen Friedrich hören zu lassen. Als wir aber in Potzdam ankamen, und es bekannt wurde, daß ich die Sängerin Schmeling aus Leipzig sey, so kam der Concertmeister Benda zu mir, um mich persönlich kennen zu lernen. Er bat uns den folgenden Tag

zum Essen. Nachmittag kam der General Tauenzien zu ihm, man bat mich, etwas zu singen, der General sagte sogleich: „Die muß der König hören.“ Es hatte dennoch einige Schwierigkeiten, weil ich eine Deutsche war; indessen bekam ich den Befehl, den selben Abend aufs Schloß zu kommen. — Im Vorzimmer hörte ich den König spielen. Der König pflegte alle Abend 3 Concerte zu blasen, mit weiter keiner Begleitung als 2 Violinen, ein Alt, ein Violoncell und Flügel, sein Lehrer Quantz als Zuhörer. Er blies nicht wie ein König, sondern sehr brav, hatte einen starken vollen Ton und viel Fertigkeit. Nachdem er seine 3 Concerte geblasen hatte, wurde ich herein gelassen. Der König saß auf dem Sopha, nebst dem General und seinen 3 italienischen Windhunden, welche ein lautes Bellen anfingen, als sie eine weibliche Figur erblickten. Der König rief ihnen zu und ich nahte mich ihm, um ihm den Rock zu küssen, welches er aber nicht zuließ, sondern zu mir sagte: „„wir werden etwas von ihr hören?““ ich antwortete „„auf Ew. Maj. Befehl““ und wandte mich zum Flügel. Da mir damals wenig an des Königs Beyfall gelegen war, weil ich nach Italien zu reisen wünschte, so hatte ich auch nicht die geringste Furcht, denn ich war meiner Sache gewiß. Ich stellte mich also ganz unbefangen hin, besah die schönen Gemählde, unterdessen man das Ritornell der Arie spielte, und sang dieselbe ganz gelassen hin. Der König sagte einige mal Bravo, und kam am Ende der Arie zu mir, fragte, von wem ich gelernt hätte, ob ich auch vom Blatt singen könnte? Die Antwort war: „„Ja.““ Er ließ also die berühmte Bravour-Arie »Mi parenti, il figlio indegno« aus der Oper „Britannicus“ von Graun holen. — Ich sah sie durch, nahm das Tempo (nach meiner Art noch halbmahl so geschwind, als es meine Vorgängerin die Astroa gesungen hatte. Die Astroa war zu der Zeit berühmt, weil sie vielleicht die erste war, die schwere Passagen sang, hauptsächlich Arpeggien, sie passirte also für ein non plus ultra. Da mir aber schon dergleichen Passagen vorgefallen waren und ich überhaupt meine Kehle auf allerley Art geübet hatte, so sang ich diese Arie (wie schon gesagt) noch halbmahl so geschwind, so daß das Orchester, welches ein solches Tempo nicht gewohnt war, Mühe hatte nachzukommen, welches dann machte, daß man mich für eine Art von Hexe hielt. Der König schien meine Fertigkeit zu bewundern. — Den folgenden Abend wurde ich wieder abgeholt, und so während

6 Wochen. Ich bat öfters um Erlaubniß, meine Reiſe fortſetzen zu dürfen, weil ich nach Italien wollte, um mich zu perfectioniren, der König ſagte „„das hätte ich nicht nöthig, ich würde mich anjetzt nur da verderben““. Er war überhaupt ſehr gnädig gegen mich (faſt galant), ich glaube es gefiel ihm, wenn er mit mir ſprach, daß ich ihm in vollem Vertrauen in die ſchönen, großen, blauen Augen ſah, und die meinigen nicht ſchüchtern niederſchlug wie viele Andere, die da ſagten, man könne ſeinen Blick nicht ertragen. Die müſſen wohl kein gutes Gewiſſen gehabt haben. — Man ſuchte mich zu überreden, mich engagiren zu laſſen; da ich aber nichts davon hören wollte, ſo wandte man ſich an meinen Vater, ſtellte ihm vor, was das für ein Ruhm für ein ſo junges Mädchen ſeyn würde, am Preußiſchen Hof als Prima Donna mit 3000 Thl. Gehalt engagirt zu ſeyn. Mein Vater redete mir zu, ſagte ich brauchte ja nicht länger zu bleiben als es mir gefiel. Man hat ſogar einen jungen Mann, welcher in Leipzig ſtudirt hatte und auf ſeiner Rückreiſe nach Hauſe durch Potzdam kam, perſuadiren wollen preußiſche Dienſte zu nehmen, weil man glaubte, daß ich alsdann vielleicht bleiben würde. Man wollte den Contract auf 3 Jahre machen, ich wollte nur auf eins, endlich gab ich zu, daß man ihn auf 2 Jahr ausfertigte. Nun bekam ich Erlaubniß nach Berlin zu reiſen, um mich da zu etabliren.“ — So war das deutſche Mädchen die Hochbegünſtigte des Königs, die erſte Sängerin der italiäniſchen Oper in der preußiſchen Hauptſtadt geworden. Neben ihr glänzten gleich hellen Sternen Conciali, ein Sopraniſt von europäiſchem Ruf und Porporino, ein Kontra-Alt, deſſen Adagio noch immer für unübertrefflich galt. Weniger bedeutend waren der Tenoriſt Graſſi und die Seconda Donna Caſparini, welche bald durch Mme Koch erſetzt wurde. Das Geſammtperſonal der Soliſten beſtand aus acht Perſonen. Während des ſechswöchigen Karnevals, der Hauptſpielzeit, wurden je 2 Opern, jede fünf Mal gegeben. „Das Entrée zu der Opera war frey,“ berichtet die Autobiographie, „indeſſen machte ſich doch der Hr. Caſtellan bey den Logen ein hübſches Geld. Da das Opernhaus ſehr groß iſt, ſo ließ der König von einem jeden Regiment eine Compagnie ins Parterre gehen, um es zu erwärmen. Er ſelbſt ſtand mit ſeinen Generals gleich hinter dem Orcheſter, und lorgnirte uns, ſagte auch öfters Bravo.“

Unter dem Einfluß der oberwähnten italiäniſchen Geſangs-

künstler und bei dem eisernen Fleiß, mit welchem Elisabeth jede ihr anvertraute Rolle studirte, entfaltete sich nun außerordentlich rasch die dramatische Sängerin in ihr. Schon bei ihrem Debut in Hasse's „Piramo e Tisbe" hatte sie die Bewunderung der Anwesenden erregt. „Ich erschien darin 1771 zum erstenmal (nach der kleinen Probe in Dresden)", heißt es in der Autobiographie, „ohne jemand gehabt zu haben, der mich unterrichtet hätte, mein eignes Gefühl und Ueberlegung war alles." Im Karneval gleichen Jahres wurde im großen Opernhaus „Britannicus" von Graun gegeben, in welcher Oper sie, wie Zelter an Goethe schreibt, „als Agrippina die Arie »Mi parenti, il figlio indegno!« mit einer Donnerstimme und mütterlicher Weiblichkeit in die Koulissen sang, daß mir die bittersten Thränen jedesmal in die Augen stürzten. Die Arie ist eine rechte Bravour-Arie damaliger Zeit; es war als wenn tausend Nachtigallen um Rache schlügen." 1772 folgte Hasse's Ifigenia, dann Merope. Von 1774 bis 1779 sang sie in folgenden Karnevalsopern: Arminio, Demofoonte, Europa galante, Partenope, Attilio Regolo, Orfeo, Angelica e Medoro, Cleofide, Artemisia, Rodelinda. „In allen tragischen Rollen," heißt es im oberwähnten Brief Zelter's, „schien sie um einen Kopf höher zu sein. Größeres als ihre Königin Rodelinda habe ich nicht vernommen." Nach der Aufführung der „Artemisia" von Hasse schrieb ein Kritiker in die Berliner Litteratur- und Theaterzeitung: „Wer von ihr die erste Arie in dieser Oper gehört hat, und sein Herz ist nicht von Wollust angeschwollen, daß er ein Deutscher ist, von dem können wir den Zweifel nicht gut unterdrücken, er verdiene keiner zu sein." Kenner tadelten nach Zelter ihre zu ruhige Haltung in leidenschaftlichen Rollen. „Was!" rief sie aus, „soll ich mit Händen und Beinen singen? Ich bin eine Sängerin; was ich mit der Stimme nicht kann, das will ich nicht." — Hatte sie während ihres Leipziger Aufenthaltes besonders im Allegro geglänzt, so vervollkommnete sie nun gleicherweise auch ihre Kunst im getragenen Gesange. „Ich versäumte," berichtet sie selbst, „keine Gelegenheit, mich noch mehr zu bilden, besonders in dem alten wahren Styl des Adagio, so wie mein Vorgänger Salimbeni der berühmte, gesungen hatte, welchen mir der Concertmeister Benda beizubringen suchte, indem er mir die Arien, welche derselbe gesungen hatte, auf der Violine vortrug, auch hatte ich noch ein lebendiges Beispiel an unserm

erſten Sänger Porporino. Welches mir denn in der Folge in den Händelſchen Oratorien ſehr zu ſtatten kam, ſo daß die Engländer glaubten, daß nur die Mara Händelſche Compoſitionen ſingen könnte." — Aber auch auf Erweiterung und Vertiefung ihrer theoretiſchen Bildung war ſie bedacht. Der berühmte Kontrapunktiſt Joh. Phil. Kirnberger ertheilte ihr Unterricht im Generalbaß, „wo ich denn in einer Stunde mehr lernte, als ich bei andern in zehn Stunden gelernt hatte." Nur die gründlichſte Kenntnis der Harmonie ſetzte ſie in den Stand, jene Aufgabe zu löſen, die ihr nach Gerber's Mittheilung (Neues Lexikon) eines Tages von einer Geſellſchaft Muſikgelehrter geſtellt wurde. „Hier warf man die Frage auf: Ob es wohl einem Sänger möglich ſei, durch eine Tonleiter von lauter ganzen Tönen die Oktave ihres erſten Grundtones zu finden und rein zu intoniren. Kirnberger wettete gegen verſchiedene andere, Mad. Mara könne dies. Und ſogleich gab ſie den Beweis; indem ſie nach der Angabe der Töne c, d, e, fis, gis, ais die Octave c rein wie Gold zur größten Bewunderung der Geſellſchaft hören ließ. Doch geſtand ſie darnach — ſie habe während des Singens den vorletzten Ton ais in Gedanken in b verwandelt." Ihr reiches theoretiſches Wiſſen, die unfehlbare Sicherheit in allem Formalen ihrer Kunſt ließen aber Eliſabeth auch in ihrer Improviſation, in der freien Ausſchmückung ihrer Partieen, die ſie mit Vorliebe pflegte, niemals ſtillos und unwahr werden. „Ich brachte es in der Folge ſo weit," ſagt ſie ſelbſt, „daß ich jede Unregelmäßigkeit ſofort empfand; dabei das richtigſte Taktgefühl, ſo daß ich, die eine unumſchränkte Phantaſie hatte, mich ohne Furcht den Eingebungen des Augenblicks überlaſſen konnte, in der Überzeugung, daß ich nicht anſtoßen würde." — Wie ihre Stimme, deren Klang man jetzt mit demjenigen einer vorzüglichen Cremoneſer-Geige verglich, im Fortiſſimo den ſtärkſten Chor ſammt Trompeten und Poſaunen durchdrang, ſo vermochte ſie durch alle Stärkegrade bis zu einem Pianiſſimo herabzuſteigen, das bloß noch ein Geiſterhauch zu ſein ſchien nnd das man dennoch in weiteſter Ferne deutlich vernahm. Nur bisweilen legten ſich, damit die Achillesferſe nicht fehle, nach Zelter's Bericht zwei gefährliche Regiſtertöne, wie ein böſes Schickſal, zwiſchen ihr Wollen und Vollbringen. Auch dieſe Schwäche vermochten freilich nur die feinſten Kenner zu bemerken und ihre magiſche Gewalt über die Maſſen beeinträchtigte ſie kaum. —

Wir sind, die Entwicklung der Künstlerin bis zu ihrer Vollreife schildernd, dem Gang ihrer persönlichen Erlebnisse etwas vorangeeilt und kehren zu letzteren zurück, um nunmehr das verhängnisvollste Schicksal ihres Lebens d. h. ihre Liebes- und Leidensgeschichte möglichst im Zusammenhang darzustellen. Ihrer eigenen Angabe gemäß lernte sie bald nach dem Karneval des Jahres 1771 (nicht erst 2 Jahre später, wie Gerber und Zelter annehmen) den Violoncellisten Johann Mara kennen. Dieser, 1744 geboren, ein ausnehmend schöner Mann und höchst talentvoller Künstler, war schon in seinem 14. Lebensjahr der Liebling des Prinzen Heinrich von Preußen geworden, in dessen Privatkapelle er das Faktotum bildete. Kurz vor Elisabeths Erscheinen noch hatte ihn sein Herr nach Paris geschickt, damit er Lequin's Unterricht in der Deklamation erhalte. Nicht weniger als seine Fertigkeit im Cellospiel, das man mit demjenigen Duport's verglich, seine stattliche Erscheinung und sein äußerlich kavaliermäßiges Betragen, waren übrigens in Berlin seine leichtfertigen Sitten, sein hochmüthig-intriguantes Wesen und seine schmutzige Habsucht bekannt, die ihn, wie sich Zelter drastisch ausdrückt, zum „verdorbensten aller Griechen" machten. Man wußte, wie Mara die Hofequipagen, die sich zwischen Berlin und Rheinsberg, der Residenz seines hohen Gönners, bewegten, zur Kontrebande benutzte und wesentlich dazu beitrug, die Stadt in den Ruf eines heillosen Schmugglernestes zu bringen. Man wußte, daß Mara sogar dem Prinzen gegenüber seinen Launen die Zügel schießen ließ, daß er wochenlang mit ihm maulte, Sonntags den Gottesdienst in der Kirche störte, die für seinen Herrn bestellten Gerichte in der Küche wegaß, sich durch übermäßiges Trinken kampfunfähig machte, wenn er hätte spielen sollen. In der Karnevalszeit war Prinz Heinrich einmal mit seiner ganzen Sippe zu Berlin und gab prachtvolle Maskeraden. Er hatte den Hof des Königs zu einem Abendkoncert geladen, damit er den vielbewunderten Mara auf seinem Cello höre. Alles harrte voll gespannter Erwartung. Wer aber nicht spielte, war der betrunkene Virtuose. So stellt sich uns das Charakterbild desjenigen dar, an welchen Elisabeth nunmehr ihre ganze, leidenschaftliche Seele hing. Mara verstand es trefflich, die holde Gluth zu seinen Gunsten zu schüren. Im Sommer 1772 war die Königin von Schweden nach Berlin gekommen und Prinz Heinrich hatte sie nach Rheinsberg geladen. Auf Mara's Betrieb

erſchien auch Eliſabeth daſelbſt und wurde, wie ſie ſelbſt ſagt, fürſtlich aufgenommen. In der von ihrem Liebhaber komponirten franzöſiſchen Feſtoper „Amor und Pſyche“ ſpielte ſie als Pſyche und die Königin beſchenkte ſie für ihre Meiſterleiſtung mit einer „Crystal de Rochasu-Uhr“ und einer in Gold gefaßten Tabatière. „Wir kehrten alle wieder zurück nach Berlin, wo mir Mara keine Zeit ließ, an etwas anderes als an ihn zu denken. Des Morgens um 9 Uhr ſchickte er ſchon zu mir, um zu fragen, wie ich geſchlafen, um 10 Uhr ein Billet, um 11 Uhr Früchte oder Blumen, um 12 Uhr kam er ſelbſt.“ — Daß Vater Schmeling, ein frommer ehrliebender Mann, wie ihn Eliſabeth ſelbſt nennt, der ſie ſtets vor den Schmeicheleien der Männer gewarnt, ſich mit Händen und Füßen gegen die Verbindung ſeiner Tochter mit Mara ſperrte, ja daß er der Hartnäckigkeit des Kindes gegenüber ſeinerſeits „ungeſtüm“ wurde, iſt wohl erklärlich und gereicht dem Alten zur Ehre. In dem ungleichen Kampf mußte er freilich bald unterliegen. „Ich ſah,“ heißt es in der Autobiographie, „daß ich kein ruhiges Leben mehr bei ihm führen würde und entſchloß mich auf den Rath meiner Freundin, mich von ihm zu trennen; ich ſchrieb es dem König und erbot mich, ihm 600 Rthlr. jährlichen Gehalt zu geben, der König ſagte, das wäre ſehr honnête, und meinem Vater ward zu verſtehen gegeben, daß er mich in Ruhe laſſen ſollte. Ich konnte mich aber ſehr ſchwer in die Trennung finden, weil ich vom 6ten Jahr immer mit meinem Vater gelebt hatte und ihn liebte.“ Mit Schmeling's Widerſtand waren indeß keineswegs alle Schwierigkeiten beſiegt, die ſich Eliſabeth's Verbindung mit ihrem Geliebten entgegenſtellten. Der Prinz Heinrich hätte ſeine „Leibgeige“, wie man Mara nannte, lieber für ſich behalten. Der König ſelbſt war nicht geſonnen, ſeine Lieblingsſängerin einem Menſchen zu überlaſſen, von deſſen Charakterloſigkeit das Schlimmſte zu befürchten ſtand. — Da Mara ſein Verhältnis zu Eliſabeth nicht aufgeben wollte, wurde er von ſeinem Gönner verabſchiedet. Bald darauf benutzte der König das in Berlin verbreitete Gerücht, die Künſtlerin beabſichtige mit ihrem Geliebten nach Italien durchzugehen, um den ihm längſt verhaßten auch ſeinerſeits zu züchtigen. Eines Abends, als ſich Mara bei Eliſabeth befand, erſchien der Polizeimeiſter B. mit 12 Mann Wache. Mara wurde arretirt und Tags darauf nach Marienburg abgeführt. Obſchon er der Geliebten unterwegs brieflich mittheilte, daß man

ihn mit aller Schonung behandle und daß sie sich durch nichts binden lassen solle, fühlte sich Elisabeth zerschmettert. „Ich bat also den König um seine Entlassung und versprach da zu bleiben" d. h. ein längeres Engagement in Berlin einzugehen, worauf es hauptsächlich mit abgesehen war. „Als Mara in Marienburg ankam, sagte der Commandant zu ihm: „„ich freue mich, Ihnen sagen zu können, daß Sie frei sind."" Kurz nach seiner Zurückkunft wurden wir getraut, des Morgens in meiner Wohnung von einem katholischen Pastor (weil Mara katholisch war und darauf bestand) und des Nachmittags von einem reformirten, wo der vornehmste Theil der Stadt zugegen war." Mit welchen Empfindungen die Bekannten der Künstlerin den Abschluß ihrer Ehe betrachteten, erhellt aus einem von Sternberg citirten Brief Gleim's an Jakobi. „Die Schmähling heirathet," heißt es darin im manierirt überschwänglichen Stil jener Zeit, „— und, o ihr Götter, sie heirathet nicht meinen Jakobi; nein, Amor leitet die Strauchelnde und Irrende in einen Busch, aus dem wüstes Getön hervorschallt und in dessen Schatten ein Faun halbtrunken und von allen Grazien und Musen geflohen, rohe Gesänge stammelt. Unsere Schmähling heirathet einen Trunkenbold; Friedrich's Sängerin heirathet einen Trunkenbold. Als ich diese Nachricht erhielt, ging ich vor Apoll's Büste und weinte, weinte glühende Thränen, und bat den Gott im Namen der Charitinnen, seiner liebsten Priesterin diese Sünde zu verzeihen." —

Auch der mit dem König hergestellte Friede blieb ein fauler, das tiefe Mißtrauen des letzteren gegen Mara ein unausrottbares. 1774 zogen die Gatten nach Charlottenburg, wo sie ein bequemes Haus mit schönem Garten gemiethet hatten; im Herbst dieses Jahres erhielt Elisabeth einen Antrag aus London: sie sollte im Februar 1775 dorthin kommen und für 12 Abende 1200 Guineen sowie 200 G. Reisegeld erhalten; überdies sicherte man ihr ein Benefiz zu. Die Aussicht war zu verlockend; unsere Künstlerin wandte sich an den König und bat um Urlaub. „Sie kann gehen, der Mann aber muß dableiben", war die Antwort. Friedrich ahnte, daß sich das liebende Weib von Mara nicht trennen würde. Doch redete letzterer, dessen Geldgier den Ehrgeiz seiner Gattin überstieg, so lange zu, bis sich Elisabeth entschloß, mit Mara's Stiefmutter, einer lebhaften Frau von einigen 40 Jahren die Reise anzutreten. Als sie dem König ihren Entschluß mittheilte, erwiederte dieser, es

thäte ihm leid, ſein Verſprechen nicht halten zu können, indem er ſie zur Zeit ſelbſt nöthig habe. „Man kann ſich vorſtellen, wie ſehr uns dies kränkte. Ohne die geringſte Entſchädigung oder Zulage ſo abgewieſen zu werden! Indeß waren wir ſtille und dachten nur darauf, wie wir entwiſchen könnten. Endlich im Februar 1775 wagten wir es einen Morgen um 6 Uhr unſere Wohnung zu verlaſſen, als wir aber an das Thor kamen, hielt man uns an, nahm meinen Mann in die Wache, und mir wurde geſagt, ich könnte nach Hauſe fahren; Mara mußte 10 Wochen auf der Hausvogtey ſitzen." Daß letzterer jetzt oder bei einem ſpätern Anlaß für längere Zeit zum Trommelſchläger eines Füſilierregimentes in Cüſtrin degradirt worden ſei, wie Rochlitz u. A. von Sternberg behaupten, davon weiß die Selbſtbiographie nichts. Doch ging die Verbitterung, welche der Despotismus des Königs in unſerer Künſtlerin erzeugte, auch ohne dies tief genug und keine Gunſtbezeugungen vermochten ſie mehr aus ihrer Seele zu ſpülen. Eliſabeth und Porporino waren die einzigen Künſtler, welche den intimen Koncerten im Zimmer des Königs zu Potsdam beiwohnen, auch ſein eigenes Spiel mit anhören durften. Wenn die Königin Cour hatte, legte ſie ſelbſt die Karten nieder, während die Mara ſang. Bei den kleinen Soiréen durfte ſie allein mit den Hofdamen auf Tabouretten ſitzen. Der König erlaubte ihr auch, in jeder Oper ein Paar ihrer Lieblingsarien einzulegen, damit ſie ihre Fähigkeiten nach allen Richtungen glänzen laſſen könne. Als Joh. Fr. Reichardt 1775 ſein Kapellmeiſteramt in Berlin angetreten hatte und im Karneval dieſes Jahres ſeine erſte Oper daſelbſt aufführte, widerſetzte er ſich des Entſchiedenſten jener Gewohnheit unſerer Sängerin. Mara miſchte ſich in den Streit und wurde als Störer der königl. Probe abermals arretirt. „Ich mußte mich alſo bequemen, berichtet Eliſabeth, des Herrn Reichardt's Arien zu ſingen. Er gewann aber nichts dabei, denn ich ſang ſie Note für Note, aber ſo ſteif als ſie geſchrieben waren, und als ich zur Cadenz der Bravour-Arie kam, ſo hielt ich den Ton ſehr lange aus, ſpannte dadurch die Erwartung des Publikums und fing endlich an, 8 Takte vom Thema der Arie zu ſingen, und endigte es mit einem langen Triller. Reichardt, welcher den $^6/_4$-Accord angeſchlagen hatte, konnte denſelben nicht auflöſen, denn ihm fielen die Hände herunter. Als der Act aus war, lief er wie ein beſeſſener oder verrückter Menſch heraus, der Concertmeiſter Benda ihm nach, um ihn

zu beſänftigen, er unterbrach ihn aber: Haben Sie es denn nicht gehört? ſie hat mich ja vor dem ganzen Publicum lächerlich gemacht." — Später verſöhnte ſich indeß Reichardt mit der einflußreichen Primadonna. Bei der Aufführung einer Graun'ſchen Karnevalsoper vom Jahre 1777 war der König früher denn gewöhnlich in's Theater getreten, während die Mara ſich verſpätet hatte. Reichardt ließ nun den Marſch, welcher ihrem Debut vorangeht, ſo lange wiederholen, bis er die Sängerin erblickte und bewahrte ſie dadurch vor einer königlichen Rüge. Zum Dank dafür veranlaßte ihn die bühnenkundige Eliſabeth bei ſpäteren Opernkompoſitionen zu verſchiedenen Veränderungen, namentlich Kürzungen und ſicherte dadurch jeweilen deren theatraliſche Wirkung. —

Noch in das Jahr 1776 fällt übrigens jenes Ereignis, das man mit beſonderer Vorliebe anekdotenhaft zugeſtutzt hat, um die tyranniſche Gewaltſamkeit des großen Preußenkönigs an einem flagranten Beiſpiel darzuthun. Im genannten Jahr war der ruſſiſche Großfürſt Paul in Berlin zu Beſuch. Friedrich wollte ihm zeigen daß ſeine erſte Sängerin der damals in Petersburg weilenden vielberühmten Gabrielli überlegen ſei. Obſchon Eliſabeth ſeit einigen Tagen unwohl war, ſchickte er den Directeur des Plaisirs zu ihr und ließ ihr ſagen, er hoffe, ſie werde Abends im Koncert ſingen. Die Mara fand ſich ein, obſchon der moraliſche Zwang, den man ihr anthat, ſie tief verletzte. „Der König wollte mich grüßen," erzählt ſie, „ich trotzte aber und ſahe gerade vor mir herunter. Er kam endlich mit ſeinem Gaſt, ſtellte ſich an das Ende des Flügels und ſprach mit ihm. Vermuthlich lobte man meine Stimme, meinen Geſang konnte man unmöglich loben, denn er war ſteif und trocken gleich eines Schülers. Der Großfürſt machte viele Zeichen von Beyfall, vermuthlich aus Artigkeit oder Unwiſſenheit — genug, er hat mich nicht gehört." — Von einer gewaltſamen Aufhebung der bettlägrigen Kranken durch eine Dragonerleibwache, wie ſie der Mercure de France 1780 als Schreckenskunde in die Welt hineinpoſaunte, war alſo keine Rede, und auch die angeblich berichtigte Erzählung, welche Sternberg von dem Vorfall giebt, und wonach die Sängerin allerdings mit militäriſcher Escorte nach dem Opernhaus gebracht worden wäre, daſelbſt übrigens ihre Schmerzen vergeſſend Wunder gethan hätte, beruht auf romantiſirender Entſtellung der Thatſachen. Den 28. Januar 1777 gab Eliſabeth ein Koncert zu

Gunſten ihres Schwiegervaters, des Kammermuſikus Ignaz Mara, der noch in hohem Alter als vortrefflicher Celliſt hochgeſchätzt wurde. Das Entrée betrug einen Dukaten. Trotzdem waren ſchon um Mittag mehr denn 400 Billets abgeſetzt. — Im Frühling gleichen Jahres machte Mara mit ſeiner Frau eine Reiſe nach Leipzig, Frankfurt, Caſſel und Spaa. Eliſabeths unvermuthetes Eintreffen in der Heimatſtadt Caſſel erregte, wie Grosheim erwähnt, einen wahren Begeiſterungsſturm. Da der gewöhnliche Koncertſaal für das Auditorium nicht ausgereicht hätte, verlegte man mit Bewilligung des Hofes ihr Koncert in's große Opernhaus. Der fürſtliche Tenoriſt Bartolotti fiel beim Adagio der Sängerin von Entzücken übermannt ohnmächtig nieder. Im Zwiſchenakt küßte der Landgraf die zur fürſtlichen Loge Entbotene auf die Stirn und überhäufte ſie mit Lobſprüchen, worauf ſie erwiederte: „Wie glücklich würde ich geweſen ſein, meinem durchlauchtigen Landesfürſten früher Beweiſe geben zu dürfen, daß ich nicht ganz unwürdig bin, mich zu den bidern Heſſen zu zählen.“ — Im Herbſt 1778 hörte Eliſabeth bei einem Beſuch zu Straßburg ihre ſpätere Rivalin, die Kontraaltiſtin Todi im Theater ſingen, ohne indeß, wie ſie berichtet, von der etwas rauhen und forcirten Stimme erbaut zu ſein. Auf der Rückreiſe ließ ſie ſich den 8. Okt. vor dem Hofe zu Weimar im Belvedere hören, wobei der Herzog ſelbſt und Goethe zugegen waren. „Sie hat wie ein Engel geſungen,“ urtheilte die Herzogin Luiſe, (Keil: Corona Schröter). In's Jahr 1779 fällt eine kürzere Reiſe nach Meklenburg-Schwerin und Hamburg. 1780 warf ein heftiger Anfall von Pleureſie Eliſabeth auf's Krankenlager. Als ſie ſo weit hergeſtellt war, um reiſen zu können, rieth ihr der Arzt nach Teplitz zu gehen und wenigſtens 6 Monate lang nicht zu ſingen. Sie wandte ſich um den erforderlichen Urlaub an den König. »C'est une prévention de votre Médécin,« ſchrieb Friedrich auf das Geſuch, „Freyenwalde vaudra autant.« Dieſes neue Attentat auf die perſönliche Freiheit der Künſtlerin machte das Gefäß überfließen. „Nun fing ich an, die Sclaverei zu fühlen,“ heißt es in der Selbſtbiographie. „Ich ſollte meinen Ruhm und Glück bei ihm vergraben und nun — auch meine Geſundheit. Man kann ſich vorſtellen, daß auf Rache gedacht wurde.“ Mara erwirkte unter Vorweiſung des königlichen Briefes beim Kommandanten die Bewilligung von 4 Poſtpferden, angeblich um ſich mit ſeiner leidenden Frau nach

Freyenwalde zu begeben. Sobald indeß die Residenzstadt hinter ihnen lag, wandten sie sich der sächsischen Grenze zu. Tag und Nacht fahrend gelangten sie glücklich nach Dresden. Als sie über die Elbbrücke kamen, hielt Graf Brühl, der die Mara vor 14 Jahren kennen gelernt, den Wagen an und fragte nach dem Ziel der Reise. Nicht ohne heftiges Herzklopfen nannte Elisabeth Teplitz. „Sie kommen doch wieder?" — „„Versteht sich."" „Am Abend des folgenden Tages," fährt der Bericht fort, „erreichten wir die erste Böhmische Station, es war ein kleines Dorf. Mein Mann sagte zu mir: „Hier sind wir sicher, nun kannst du ruhig schlafen." Er hatte recht, ich hatte öfters auf fürstlichen Betten geschlafen, aber nie so sanft geruht, als auf diesem Stroh. Ein herrlicher Morgen erwartete mein Erwachen, vor dem Haus war ein grünes Plätzchen, dahin ließ ich den Theetisch bringen, und fühlte mich vollkommen glücklich. O liberté!" — Den Winter über blieb das Künstlerpaar in Prag, wo Mara Verwandte hatte und wohin der König von Preußen, des Widerstrebens satt, seiner Sängerin den verlangten Abschied sandte. „Ein Weib, das sich einem Manne ganz hingegeben," soll er bemerkt haben, „ist nun einmal wie ein Jagdhund: je öfter mit Füßen getreten, desto anhänglicher." —

Im Frühjahr 1781 trafen Mara's in Wien in. Kaiser Joseph II., um dessen Protektion sie baten, hätte, wie Elisabeths eigene Worte lauten, „gerne gesehen, daß ich in Wien geblieben wäre; allein ich wünschte einige Jahre zu reisen; auch hatte er zu der Zeit ein deutsches Theater und obgleich ich eine Deutsche bin, so liebe ich diese Sprache doch nicht zum singen." Nachdem sie auch der Kaiserin Mutter Maria Theresia ihre Aufwartung gemacht, den „wahrhaft großen Gluck", sowie den Abbé Metastasio besucht und einige mäßig frequentirte Koncerte gegeben, ging die Reise nach Preßburg, dann über Wien zurück nach Prag und München. Hier lernte Elisabeth die Sängerin Mingotti kennen, die sie als zehnjähriges Mädchen mit einer Mischung von Respekt und Künstlerneid im Vorzimmer eines vornehmen Londoner Hauses mit langer Schleppe hatte an sich vorüberrauschen sehn und welche sich jetzt durch ihren Besuch hochgeehrt fühlte. Von München fuhren Mara's nach der Schweiz. Sie verkehrten in Zürich mit Lavater und Geßner, welch' letzterer der Künstlerin seine kupferstichgeschmückten Idyllen schenkte. In Bern ließ sich Elisabeth zuerst beim Stadtkommau-

danten in einer Privatsoirée hören, wo sie ihre gewaltige Stimme dem kleinen Zimmer bestmöglichst anzubequemen suchte. Als sie einige Tage später im Theater sang, kam der Adjutant des Kommandanten nach der ersten Arie zu ihr und sagte: „Anjetzt hat man gehört, daß Sie die Mara sind, man zweifelte beim Commandanten daran und meinte, Sie wären entweder nicht die Mara oder Sie hätten nicht singen wollen." „Ich nahm mir daraus eine Lehre," bemerkt die Selbstbiographie, „welcher ich stets treu geblieben bin, nehmlich: niemals irgendwo zu singen, ehe ich bey Hofe gesungen, oder ein öffentliches Concert gegeben hatte. Dem Urtheil des Publikum's unterwerfe ich mich mit Vertrauen, aber nicht der Meinung kleiner, öfters unwissender Privatgesellschaften." In Genf wurde die Bekanntschaft des berühmten Hornisten Punto gemacht, „dessen Adagio man nicht ohne Thränen anhören konnte." Endlich 1782 kamen sie in Paris an, wo Elisabeth mit Rücksicht auf die bevorstehenden Fasten für das Concert Spirituel engagirt wurde. Man war auf ihr Erscheinen um so mehr gespannt, als kurz vorher die Todi ihre glänzendsten Triumphe in der französischen Hauptstadt gefeiert hatte. Mit um so stolzerer Befriedigung berichtet unsre Künstlerin von den Ovationen, die ihr schon bei den Proben durch das treffliche Orchester und gleich im ersten Koncert Seitens des massenhaften Auditoriums dargebracht wurden. Eine feierliche Stille herrschte im Saal, als sie die Arie Naumann's »Si l'intendo ombra adorata« sang, nach deren Vortrag der Komponist selbst einst zu ihr gesagt hatte: „Ich wußte nicht, daß diese Aria so schön ist." Dann folgte ein langanhaltender Donner entzückter Beifallsrufe. Bald darauf ließ sie sich wiederholt in Versailles vor dem Hof hören und die Königin verlieh ihr den Titel einer »Première chanteuse de la Reine.« „Wir reisten nachher durch ganz Frankreich bis Bordeaux und Marseille und kamen 1783 zu Anfang der Fasten nach Paris zurück." Hier war inzwischen, von Direktor Le Gros für die Oper engagirt, auch die Todi wieder eingetroffen und so entbrannte denn jener berühmte Wettkampf zwischen den beiden Sängerinnen, der die Musikliebhaber der französischen Hauptstadt eine Zeit lang in zwei feindliche Heerlager trennte, die Todisten und die Maratisten und welcher die fanatischen Parteigänger kaum weniger in Athem hielt, wie einige Jahre früher der Kampf der Gluckisten und Piccinisten. Die Autobiographie geht über diesen

Lebensabschnitt unserer Künstlerin ziemlich rasch hinweg. Doch vernehmen wir, daß Elisabeth sich erst auf dringendes Zureden der Direktion wie ihrer Freunde bewegen ließ, ein gleichzeitiges Engagement anzunehmen und nur unter der Bedingung, „daß wir einen Abend um den andern singen sollten, denn ich liebte nicht das Hahngefechte." Die Todi „als die erste angekommene sang den ersten Abend. Ich ging in's Theater, ehe der Vorhang aufgezogen war, als ich in die Loge kam und mich eben setzen wollte, fing man an zu applaudiren, ich wußte nicht, was dieses zu bedeuten hatte, und sah mich um, da hörte ich meinen Namen rufen und das Klatschen wurde stärker, ich stand also auf und verneigte mich; die Todi hörte es und fragte, was das wäre? Man antwortete: »C'est Mad. Mara que l'on a applaudi dans la Loge«. Freylich mochte ihr wohl dieses keine Lust machen zum singen. Man wird sich wundern, wenn ich sage, daß wir uns nie begegnet haben; Neid war es von meiner Seite gewiß nicht, denn dieses Gefühl habe ich nie von Seiten der Kunst gehabt". — Nach dem ziemlich übereinstimmenden Urtheil der unbefangenen Kenner waren beide Sängerinnen wahrhaft groß, ja unerreicht, die Mara im glänzenden Bravourgesang und im Pathetischen, die Todi im Lieblichen und Zarten. Was Anmuth und Eleganz der Erscheinung anbelangt, übertraf die Todi unsre Künstlerin unstreitig. „Sie war eine hübsche Brünette," berichtet die letztere selbst, „sehr intriguant und reiste nie von einem Ort zum andern, ohne ein Dutzend Recommandationsbriefe bei sich zu haben. Sie hatte das Unglück, alle Jahre ein Kind zu bekommen, welches denn machte, daß sie in einem jeden Lande eines hinterließ. Ihr Mann war ein Spieler, der alles durchbrachte, was sie erwarb; er war ihr aber nothwendig, weil sie nicht musikalisch war und er ihr alles auf der Violine vorspielen mußte." — Wenn man bedenkt, daß die Mara in furchtbaren Kindbetten nur zwei todte Geschöpfe zur Welt brachte und daß sie sich mit der Sparsamkeit und Solidität ihres eigenen Gatten wahrlich am wenigsten auslassen konnte, wird man den bitterherben Beigeschmack, den ihre Schilderung der Rivalin hat, erklärlich finden. Harmloser klingt das anmuthige Bonmot, das man sich von einem französischen Höfling erzählt. Als die Königin ihn gefragt, welcher von den beiden Sängerinnen der Vorzug gebühre und sein Nebenmann ausgerufen hatte: »C'est Mara!« antwortete er kopfschüttelnd: »C'est

bientôt dit!« (c'est bien Todi). Es sei hier noch erwähnt, daß die Todi schon 1793 in Portugal, ihrer Heimat, mit Hinterlassung eines ansehnlichen Vermögens starb. —

Besonders genußreich wurden für Elisabeth die Pariser Abende, an denen Viotti, Punto und andere treffliche Musiker sich zu zwangloser Unterhaltung und gemeinschaftlichem Musiciren bei ihr einfanden. „Ein jeder spielte und ich sang so gut, als hätten wir tausend Zuhörer gehabt. Ein ähnliches Vergnügen hatte ich nachher in London, wo Salomon mit Viotti die erste Violine abwechselte, Crasditt mit Mara das Violoncell. — Man kann sich nichts herrlicheres denken, als wenn passionirte Künstler unter einander wetteifern, da drückt die gegenseitige Bewunderung allen Neid zu Boden."

Frühjahr 1784 verließen die Mara's Paris und wandten sich nach England, das Elisabeth schon als zehnjähriges Kind bewundert und das nunmehr die Stätte ihres höchsten Ruhmes werden sollte. Zu London, wo sie zunächst für die von Salomon geleiteten Concerte im Pantheon engagirt war, erwartete man die Künstlerin mit heißer Begier. Namentlich war es der Prinz von Wales, der nachmalige Georg IV., dieser weltberühmte Frauenliebling, Kunstenthusiast und Virtuose im Schuldenmachen, der die Mara wie die Todi in Paris gehört hatte und der sich schon um seinen Widerspruchsgeist zu üben darauf kapricirte, die französische Grazie der letzteren unausstehlich zu finden, dagegen unsere Künstlerin seinen Landsleuten als Muster von Schlichtheit und Größe anzupreisen. Ihr erstes Auftreten im Pantheon fiel auf den 29. März. An der Spitze der glänzenden Zuhörerschaft befanden sich der Prinz von Wales, der Due de Chartres, die Gesandten aller Großmächte, eine Menge von Herzogen, Grafen, Lords. Sie sang zum allgemeinen Entzücken die Arie »Alma grande« von Pugnani und eine zweite von Naumann (Vedesi del mio bene). Während der übrigen Koncertnummern mußte sie zwischen dem Prinzen von Wales und dem Duc de Chartres Platz nehmen. „Ihre Stimme ist von großem Umfang," berichtet der Morning Herald unterm 30. März, „schön in allen Lagen und besitzt Modulationsfähigkeit in hohem Grade; mit diesen Vorzügen sind vereinigt eine vollendete musikalische Ausbildung und ausgesuchter Geschmack. Ihr Auftreten war frei und ohne Verlegenheit." — Bei ihrem Benefiz-Koncert, das einige

Wochen später stattfand, war die Oxfordstraße dermaßen mit Wagen gestopft, daß sie die Polizei bitten mußte, ihr zum Vorfahren Platz zu machen, damit sie das Publikum nicht eine Stunde lang warten lasse. Ende Mai 1784 fand das große Musikfest zu Ehren des vor 25 Jahren heimgegangenen Händel in der Westminster-Abtei statt. Die königliche Familie und der ganze Hof waren zugegen, die Kirche trotz des hohen Entrées von einer Guinee gedrängt voll. „Man konnte sich keinen herrlicheren Anblick denken." Da die Italiäner gegen die Deutsche zu intriguiren begannen und der König sie bis anhin unbeachtet gelassen, hatte sich Elisabeth zur unentgeltlichen Mitwirkung bereit erklärt. Sie sang die Sopranpartie im Messias und schlug, wie Grosheim sich ausdrückt, an dem einen Tage Neid und Mißgunst so zu Boden, daß sie es nie wieder wagten, ihr Haupt zu erheben. Die Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", hatte noch niemals eine ähnliche Wirkung hervorgebracht; kein Auge blieb trocken. Von jetzt an ward Elisabeth die Hauptperson bei den Händel'schen Oratorienaufführungen. „Meine Vorgänger pflegten 50 bis 70 Guineen für die drei Tage zu bekommen; ich bekam gleich das Doppelte und nachher brachte ich es bis auf 200 Guineen." Aber auch die Koncertengagements drängten sich. Im Herbst 1784 sang sie zu Worcester bei einer anläßlich der Parlamentszusammenkunft veranstalteten Aufführung, 1785 in den 12 Pantheonskoncerten zu London, die übrigens finanziell nicht glücklich ausfielen. Besser gelangen die von ihr selbst im gleichen Lokal arrangirten 12 Subskriptionskoncerte der Jahre 1786, 1787 und 1788, bei denen Salomon und Raimondi dirigirten, Kelly, Mrs. Pieltain, die Instrumentalisten Punto, Graff, Fischer, Florio mitwirkten. Bald sollte übrigens unsere Künstlerin neben dem Enthusiasmus ihrer begeisterten Gönner auch die Kehrseite der englischen Ruhmesmedaille, die Skandalsucht der Presse, die Rücksichtslosigkeit des öffentlichen Urtheils, die Schroffheit des britischen Nationalstolzes kennen lernen. 1785 hatte man Elisabeth zu den musikalischen Festlichkeiten der Universitätsfeier in Oxford geladen. Als eine ihrer Arien da capo verlangt wurde, weigerte sie sich Folge zu leisten, sowie auch die Aufführung des Hallelujah englischer Sitte gemäß stehend anzuhören. Sie wollte sich mit ihrer Abspannung, mit der physischen Unmöglichkeit einer Wiederholung entschuldigen. Allein der ausgebrochene Tumult ließ sie nicht zu

Worte kommen. Dr. Chapman, der Vicekanzler der Universität, verbot ihr das Wiederbetreten des Weichbildes von Oxford und die Zeitungen überboten sich in den heftigsten Ausfällen über ihre Ungezogenheit. Als Antwort veröffentlichte sie ein Schreiben an den Kanzler, worin sie darauf hinwies, daß ihr längeres Stehen heftige Schmerzen verursache, daß sie übrigens von einer Verordnung über das Stehen und Sitzen nie etwas gehört habe. „Ich glaube," lautete der Schluß, „eine so rücksichtslose und ungerechte Behandlung, wie ich sie hier erfahren, nicht verdient zu haben. Dem Herrn Doktor Chapman bleibt mein Mitleid." — 1786 betrat Elisabeth als Primadonna des Kingstheaters, d. h. der italiänischen Oper, auch die Londoner Bühne. Im Pasticcio »Didone abbandonnata« sang sie 4 Arien in verschiedenen Stilen von Sacchini, Picini, Mortellari und Gozaniga und mußte sie jeden Abend wiederholen. Im Frühjahr 1787 ließ sie sich neben Rubinelli in Gresinek's „Alkeste" hören, bald darauf in Rauzzini's „La Vestale", in der „Armida" von Mortellari, endlich in Händel's „Giulio Cesare". Letzteren hatte man hauptsächlich in Scene gesetzt und mit den beliebtesten Arien des Komponisten gespickt, um Georg III. zu fleißigerem Theaterbesuch anzuregen. Die Leistung der Mara gerade in dieser Oper erregte die allgemeinste Bewunderung. Während des Herbstes 1787 gab sie Konzerte in den westlichen Provinzstädten Englands, in Bristol, Bath ꝛc. — Für den Karneval des Jahres 1788 erhielt Elisabeth eine Einladung nach Turin. „Wir reisten Tag und Nacht," heißt es in der Selbstbiographie, „nicht ohne Zittern von meiner Seite, wenn wir zwar bei hellem Mondschein so über die hohen Berge am Rande eines fürchterlichen précipice, dessen Tiefen man bey hellem Tage nicht einmal absehen konnte, hinüberrollten." Da bis zum Beginn des Karnevals nur 5 Tage übrig blieben und überdies durch einen neidischen ehemaligen Londoner Kollegen in der Piemontesischen Hauptstadt übel verleumdet, d. h. als häßlich, unwissend und boshaft geschildert worden war, nahm sie sich doppelt zusammen, und studirte die Rolle, die sie dem erstaunten Direktor Giordanielli sofort vom Blatt vorgesungen, aufs eifrigste. „Ich gestehe," schreibt sie selbst, „daß ich den ersten Abend etwas befangen war, weil ich wußte, daß man sich viel erwartete und daß von diesem ersten Auftritt in Italien mein Ruhm abhing; indessen nach 5 Minuten fühlte ich mich wieder." Mit ihrem Gegner trieb

sie übrigens nach Grosheim ein übermüthiges Spiel: Während sie sich in der Probe absichtlich in ein Viereck gekleidet und so unvernehmlich als möglich gesungen hatte, zeigte sie sich jetzt im anmuthigsten Kostüme und als vollends ihre Töne gleich blitzenden Sonnenstrahlen in die Herzen der Hörer drangen, da machte sich der intriguante Sopranist aus dem Staube. Elisabeth aber erlebte in einer Reihe von Vorstellungen Triumphe, auf die sie stets mit besonderem Stolz zurückgeblickt hat. Wie man in England nicht hatte glauben wollen, daß die der Sprache vollkommen Mächtige eine geborene Deutsche sei, so bewunderten die Südländer neben der hinreißenden Bravour ihres Vortrags vor allem aus den trefflichen italiänischen Accent und die wunderbare Deutlichkeit ihrer Deklamation. Kulturgeschichtlich sehr interessant sind die Bemerkungen, welche sie anläßlich ihres Turiner Aufenthaltes über verschiedene Theaterunsitten macht und welche den gänzlichen Verfall der italiänischen Oper, den Untergang alles dramatischen Lebens in der prahlerischen Schaustellung des Virtuosenthums deutlich zeigen. So rügt sie den Gebrauch, wonach die nicht auf der Bühne beschäftigten Sänger und Tänzer in vollem Kostüme die Prosceniumlogen einnahmen, die Unart der vornehmen Damen, die Primadonna, welche gefallen, während des Ballets zu sich in die Loge zu bitten und Ähnliches. Nachdem der König unsere Künstlerin schon im Theater aufs freundlichste begrüßt, sang sie wiederholt auch am Hofe und wurde zum Abschied mit einem prachtvollen Brillantring beschenkt. Zum folgenden Karneval erwartete man Elisabeth in Venedig. Sie machte daher zunächst mit ihrem Manne ein Vergnügungsreise nach Mailand und Genua und beschloß dann, einige Monate in der anmuthigen venetianischen Stadt Crema zuzubringen, wo sich ein allerliebstes Theater befand und die Künstlerin verschiedene Male auftrat. In Venedig, wohin sie über Verona und Padua fuhren, gerieth Elisabeth unerwartet wiederum in eine Art von Wettkampf mit einer bedeutenden Rivalin. Denn für das zweite Theater S. Benedetto war Brigida Georgi Banti engagirt, eine der vorzüglichsten italiänischen Sängerinnen, während Elisabeth im Theater San Samuele auftrat. Beide fanden außerordentlichen Beifall, wenn sich auch die Wagschale mehr zu Gunsten der Mara neigte. Die hinreißendste Wirkung brachte die letztere mit einem Adagio hervor, welches Gozaniga in seine neue Oper „Gli Argo-

nauti" für ſie eingefügt. „Es war das Gebet, welches die damals noch fromme Medea im Tempel an die Göttin Hecate richtet. Eine feierliche Stille im ganzen Theater, ich allein im Tempel zu meiner Göttin betend, ihr meine Liebe geſtehend, ſie um Beyſtand bittend, rührte mich ſelbſt ſo ſehr, daß ich Mühe hatte gut zu ſingen." Aber auch durch eine Bravourarie, welche Eliſabeth mit viermaliger Veränderung ſang und durch das Rondo »Figlio ascolta« aus Naſolini's „Andromache" erregte ſie bei den muſikſinnigen Italiänern einen Sturm des Entzückens. Die Direktoren ruhten nicht, bis ſie geſtattete, daß man während des Ballets zwiſchen den Akten ihr Bild male und am Schluſſe ihres venetianiſchen Aufenthaltes bereitete man ihr eine Ovation, die ſie uns mit ihren eigenen Worten ſchildern mag: „Als ich den Abend ins Theater kam, fand ich in meinem Zimmer mein Portrait in einem ſchönen Rahmen mit allen Attributen der ſchönen Künſte verziert, unter meinem Rahmen einen griechiſchen Vers, welcher ungefähr ſagte: Deinen Rahmen werden wir immer in Ehren halten. Dabey war ein ſchönes großes Bouquet (welches ſie hatten von Padua kommen laſſen, weil es in Venedig keine Gärten giebt) mit einem Band gebunden, worauf Viva la Mara in ſilbernen Flittern geſtickt war, ſo daß es jedermann ſehen konnte, ich mußte dieſes verſtecken und wurde herausgerufen. Nun öffnete ſich das Theater von oben mit Muſik, und es kamen Tauben, Vögel von aller Art, Sonette, Lorbeerkränze, Bouquets herunter geflogen, die Vögel hatten ſchmale weiße Bänder an den Füßen, worauf Viva la Mara gedruckt war, nebſt Du übertriffſt uns im Geſang, an den Kränzen Dir gehört der Lorbeer, an den Bouquets Du biſt die ſchönſte Blume — kurtz die Herrn hatten 14 Tage gearbeitet, um alles dieſes zu machen, und es müſſen gewiß einige 100 Ellen Band verbraucht worden ſeyn, mein Bild wurde zuſammengerollt, mit einem Viva la Mara gebunden und in jeder Loge abgegeben. Die Damen ſtanden alle auf und applaudirten und rieſen Viva la Mara, am Ende der Oper kamen die Herren mich abzuholen, um oben in einer Loge das Ballet mit anzuſehen. Der Vorhang zog herauf, eine Fama, in der Luft ſchwebend, hielt einen Lorbeer-Kranz über die Worte Viva la Mara, die Damen ſtanden wieder auf und applaudirten wie zuvor. Es iſt wohl natürlich, daß alles dieſes einen rührenden Eindruck auf mich machte. Als ich herunter kam, war das ganze Veſtibule voller

Menschen, die auf mich warteten, um mich nach Hause zu begleiten, Fackeln und Musik ging voran, einige junge Herren tanzten vor mir her, als ich oben in meiner Wohnung angelangt war, wiederholten sie den Jubel. Als ich den andern Morgen auf den St. Marcus kam, fand ich, daß alle Damen die Bänder, darauf mein Name gedruckt war, an ihre Hüte gesteckt hatten. Man machte einen Kreis um mich, um mir noch viele schöne Sachen zu sagen, mit der Bitte über's Jahr wieder zu kommen. Man hielt mich aber in London fest und ich konnte erst 1791 mein Versprechen halten." — Auch der Schluß des Jahres 1790 und das Jahr 1791, welches die Künstlerin größtentheils wieder in London zubrachte, gehören zu den lorbeerreichsten ihres Lebens. Ende 1790 war sie mit Pachierotti für das zum Opernhaus umgewandelte Pantheon engagirt. Sie glänzte dies Mal besonders als Armida in Sacchini's gleichnamiger Oper, welche den 17. Febr. 1791 die erste Aufführung erlebte. — Daneben sang sie fast in allen größeren Koncerten. Als sie den 2. Febr. 1791 im ersten Koncert der Academy of ancient Music die Händel'schen Arien »Rende sereno« aus „Sosarmes" und »Il mio cor« aus „Alcina" unvergleichlich schön vorgetragen, gab man ihr den Beinamen „Pfeiler des Gesanges". Die von Cramer dirigirten Adelskoncerte sowie diejenigen des Tenoristen Harisson vom Mai und des Geigers Raimondi vom Juni 1791 erhielten ihren Hauptreiz durch die Mitwirkung der Mara. Nachdem man das alte Drury-Lane-Theater am 4. Juni 1791 geschlossen, um einem Neubau Platz zu machen, wurde die italiänische Oper ins Haymarket-Theater verlegt. Hier trat Elisabeth im November genannten Jahres noch viermal auf, um vor ihrer zweiten Abreise nach Italien vom Publikum Abschied zu nehmen. Sie gab den 17., 19., 21. und 22. Nov. die Mandane in der Oper „Artaxerxes" welche Dr. Arne, der Komponist des »Rule Britannia« nach einem Text Metastasio's geschrieben und erwarb sich, wie der damals zu London befindliche Jos. Haydn in seinem Tagebuch bemerkt „neuerdings allgemeine Raserei an Applaus". Man zahlte ihr per Abend 100 Pfund Sterling. Als sie bei ihrem zweiten Auftreten eine Arie Peter Pindar's aus „Idalide" mit Harfenbegleitung einlegte, wurde solche dreimal verlangt und das Entzücken der Musikkenner war so groß, daß sie trotz ihrer patriotischen Begeisterung für die neben der Mara aufgetretene, gleichfalls vorzügliche Mrs. Billington

unſerer Künſtlerin den Preis zuerkannten. „In der Ausführung ſchwieriger Paſſagen iſt beider Geſchicklichkeit gleich," hieß es den 21. Nov. im „Gazetteer"; „doch weiß ſie (die Mara) ihre Mittel anſprechender zu verwenden. Schwerlich wird man ſagen können, daß irgend eine Stimme melodiſcher ſei als die der Mrs. Billington; dennoch beſteht ein Theil von Mara's Ueberlegenheit in der größeren Lieblichkeit und Klarheit ihrer Stimme bei gehaltenen Tönen." Eliſabeth verdankte den 23. Nov. im „Morning Chronicle" die Theilnahme, die man ihr in England bezeigt und Peter Pindar widmete der Scheidenden einen dichteriſchen Nachruf. Die Einnahme der 4 Abende belief ſich auf 2200 Pfund Sterling. — Auch bei ihrem zweiten Aufenthalt in Venedig, wo ſie im Dezember 1791 eintraf, war ſie die Höchſtgefeierte des Karnevals. Aus der Lagunenſtadt ging die Rückreiſe über Mailand und Genua; doch trat ſie hier nicht öffentlich auf.

Die Gatten hatten beſchloſſen, ihre Geſchäfte in London vollends zu ordnen und hierauf nach Deutſchland überzuſiedeln. Als ſie ſich Herbſt 1792 in Paris befanden, geriethen ſie, eine der Hauptſtraßen paſſirend, unverſehens mitten in einen Volksauflauf. »Voilà la Reine, que l'on mène au Temple!« rief man von verſchiedenen Seiten. Durchs Wagenfenſter ſchauend erkannten ſie die bleichen Züge Maria Antoinetten's, die ſie noch vor wenigen Jahren im vollen Glanze glücklicher Schönheit geſehn. Die Scene machte einen um ſo tieferen Eindruck auf Eliſabeth, als die Königin ſie mit rührenden Worten davor gewarnt hatte, nach dem lebensgefährlichen Italien zu gehen. Die Revolution und der feſtländiſche Krieg ſchlugen den Plan Eliſabeths, England zu verlaſſen, für einmal nieder. Auf das Jahr 1792 hatte Salomon ſie für ſeine Subſkriptionskoncerte gewonnen; ſie ſang im neunten bis zwölften derſelben, ſowie im zweiten Londoner Benefiz-Koncert Joſeph Haydn's vom 3. Mai 1792. In ihrem eigenen Benefiz den 1. Juni, dirigirte der deutſche Meiſter dafür zwei ſeiner Symphonieen und Salomon ſpielte ein Violinkoncert. 2 Tage ſpäter ſpeiſte das Ehepaar Mara mit Haydn, Kelly und der Sängerin Storace beim Bruder der letzteren Signore Storace. 1793 und 1794 trat Eliſabeth wieder in den Oratorienaufführungen des Coventgardentheaters und mehrere Male in dem Badeort Bath auf. Ein eigenes Londoner Koncert konnte ſie 1794 krankheitshalber nicht geben. Dagegen arrangirte ſie ein ſolches auf

den 25. März 1795 in Hannover square rooms, wozu sie „den hohen und höchsten Adel, sowie das Publikum im Allgemeinen einlud und hoffte, daß sie sich auch dießmal der ihr bisher bewiesenen Gunst werde zu erfreuen haben." Trotzdem und obschon die bedeutendsten Künstler wie Clementi, Mr. Ashe der Flötenvirtuos, der Geiger Yaniewicz und der Sänger Braham mitwirkten, blieb der Saal leer. Nie soll sie nach Haydn's Tagebuch herrlicher gesungen haben, als an diesem Abend.

Das zügellos ausschweifende Gebahren ihres Mannes, seine schnöde Habsucht einerseits und tolle Geldverschwendung andererseits hatten bereits seit einiger Zeit alles Maß überstiegen und Elisabeth in Mißkredit gebracht, da man ihre Nachsicht gegenüber den Lastern des Mannes als Zustimmung ja Theilnahme daran auslegte. Schon im Jahre 1790 hatte man das Ehepaar eines Koncertabends mit Zischen empfangen, das sich freilich bei den ersten Tönen der Künstlerin in ein Beifallgeklatsche verwandelte. Auf welch' höhnische Weise sich die Zeitungen über das Privatleben Elisabeths ausließen, mögen folgende verhältnismäßig noch harmlose Worte zeigen, welche Ende 1794 im Tagblatt »The Oracle« standen: „Salomon bereitet sich für sein treffliches Koncert und Mara für ihren trefflichen Gatten vor, beide haben dasselbe Ziel, die Erwerbung von Geld; dieses große Elixir wird die Pille ehelichen Streites vergolden und die Geige in Bewegung setzen, durch welche Viotti seine Wunder vollbringt." In unserer Künstlerin selbst war die Überzeugung zum Durchbruch gekommen, daß es so nicht länger fortgehen, daß sie sich die Rohheiten des Gatten nicht mehr gefallen lassen, ihren Ruf und ihre Ehre dem letzteren nicht völlig preisgeben könne. Noch im Jahre 1795 veranlaßte sie blutenden Herzens, aber mit gewohnter Energie ihre Trennung von Mara. Sie setzte letzterem einen Jahrgehalt aus, von dem er gemächlich leben konnte, und sah ihn nicht wieder. Mara wandte sich in der Folge nach Holland, wo in der zunehmenden Trunksucht sein letztes Ehrgefühl unterging. Er spielte in Matrosenherbergen und elenden Bierhäusern zum Tanz auf und starb völlig verkommen im Sommer 1808 zu Schiedam bei Rotterdam. Wie seine Frau ihn geliebt hat, das erhellt aus einem Bericht Zelter's an Goethe vom Jahre 1822. Hiernach äußerte Zelter beim damaligen Besuch der Künstlerin in Berlin seine Verwunderung über ihr edles Benehmen gegen Mara, worauf dieselbe sagte: „Aber

das müſſen ſie geſtehen, er war der ſchönſte Mann, den man ſehen konnte." Beredteſtes Zeugnis für ihre Liebe hat Eliſabeth durch ihre Selbſtbiographie abgelegt, welche mit faſt leidenſchaftlicher Wärme für denjenigen in die Schranken tritt, der ihr am meiſten Kummer und Schmerzen bereitet. — Raſch ſtellte ſich nach Mara's Entfernung das herzlich-ſchöne Verhältnis unſerer Künſtlerin zum engliſchen Volke wieder her. Als ſie zwar nach längerer Zurückgezogenheit den 9. März 1796 zum erſten Mal wieder auf den Brettern des Coventgardentheaters erſchien, empfing ſie der Pöbel mit Geziſche; allein nach der erſten Arie, deren tiefbewegter Herzton ſelbſt den Roheſten in die Seele drang, war die Stimmung vollſtändig umgewandelt und brauſender Beifall erfüllte das Haus. In den Koncerten der Jahre 1796 bis 1800 bildete ſie den ſtärkſten Magnet, der nicht bloß die Kenner, ſondern die Maſſen anzog. Als am 21. April 1800 Haydn's „Schöpfung" zur erſten Aufführung gelangte, ſangen Eliſabeth und Madame Duſſeck die Sopranpartieen und erſtere rührte alles zu Thränen. Bei der Wiedergabe des gleichen Oratoriums in Hereford 1801 ſtand ihr Mrs. Billington zur Seite, „die Mara ganz Ausdruck und Gefühl, Billington nur feurige und glänzende Ausführung", wie das Urtheil der Kritik lautete. Daß ihre Hauptſtärke in der ſeeliſchen Durchdringung des Stoffes, dem unmittelbar Ergreifenden ihres Vortrags lag, wußte unſere Künſtlerin wohl. „Den Ausdruck, den ich in die Worte zu legen verſtand, dieſem verdankte ich Alles," äußerte ſie ſelbſt zu Dr. Kitchiner und in einer Randbemerkung zu ihrer Selbſtbiographie heißt es: „Obgleich ich eine außerordentliche Fertigkeit beſaß, ſo liebte ich doch mehr, meine Zuhörer zu rühren, als zu erſtaunen." Gerade deßhalb vermochte ſie auch mit einfacheren Kompoſitionen, mit Liedern oder einem ſchlicht empfundenen Arioſo die hinreißendſte Wirkung hervorzubringen. Am häufigſten ſang ſie in England Mad song: »from Rosy Bowers«, — Bess of Bedlam »from silent Shades« beide aus Henri Purcell's »Orpheus Britannicus«, »the soldier tir'd« von Dr. Arne, dann von Händel: »Dove sei amato bene« und »Holy, holy Lord« aus Rodelinde, „Leb wohl, du klarer Silberbach" aus Jephta, „Wie ſüß, o Troſt der Nacht" aus L'Allegro e Pensieroso, endlich „Er ward verſchmähet" und „Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt" aus dem Meſſias. Während der letzten Jahre ihres Londoner Aufenthaltes gab ſie auch einigen Geſangunterricht, die Lektion ge-

wöhnlich zu 2 Guineen, immer indeß unter Rücksichtnahme auf die Verhältnisse der Schüler und deren Absicht, sich als Künstler auszubilden. Daneben blieb sie im eigenen Studium unermüdlich. Stundenlang konnte sie über eine neue Kadenz nachdenken, eine Arie zehn und zwanzig Mal wiederholen, um ihren musikalischen Gehalt zu erschöpfender Darstellung zu bringen. Dr. Arnold erzählt, wie er öfters dazu gekommen sei, wenn sie während ihrer Gesangsübungen die heftigsten Körperbewegungen ausgeführt habe, um ihre Brust zu stärken.

Um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts fühlte sie, daß ihre Stimme nachzulassen begann, und beschloß, eine letzte größere Kunstreise auf dem Festland zu unternehmen und sich dann in den Ruhestand zu begeben. Der Besuch ihres Londoner Abschiedskoncertes vom 3. Juni 1802 war der denkbar glänzendste. Sie erzielte eine Einnahme von 700 Pfund. — Auf ihrer Koncerttournée, welche sie zunächst nach Frankreich führte, begleitete sie dies Mal der Flötist G. Florio. Er bestritt jeweilen einige Programmnummern und diente der Künstlerin als Impresario. Nach Gerber und Rochlitz soll sie ihn sogar geheirathet, sich aber bald wieder von ihm getrennt haben. Der Beginn der Reise war nicht besonders verheißungsvoll. In der großen Oper von Paris, wo sie September 1802 sich zuerst hören ließ, errang sie dies Mal bloß einen Succès d'estime, da man kurz zuvor die hochbegabte, von Napoleon protegirte Kontraaltistin Grassini gehört hatte. Eine um so herzlichere Aufnahme fand sie in Deutschland. Schon zu Frankfurt am Main, wo die Erinnerungen von 1755 nicht völlig verblaßt waren, gestaltete sich ihr Koncert zu einem wahren Triumph. Am 20. Jan. 1803 sang sie zu Gotha vor dem Hof, am 21. gleichen Monats im Koncertsaal zu Weimar vor einem begeisterten Publikum, worauf sie nach Gerber „Abends noch insbesondere bei der verwittweten Herzogin Mehreres in höchster Simplicität, aber deßwegen nicht minder groß vortrug", Cassel hatte sie absichtlich gemieden, da der Tod all' ihre näheren Bekannten dahingerafft. Dagegen gab sie in Leipzig ein massenhaft besuchtes Koncert. Entging auch den Kennern die Abnahme der Stimme nicht, so war die Wirkung doch immer noch eine bezaubernde, da das Deficit sich auf alle Tonlagen gleichmäßig vertheilte und der Wohllaut kaum gelitten hatte, eine leichte Verschleierung den Reiz der Klangfarbe

ſogar erhöhte. Charakteriſtiſch erſcheint der Bericht von Rochlitz über ihr Zuſammentreffen mit dem ehemaligen Freunde Joh. Adam Hiller. „Kennen Sie mich?“ fragte der Alte, ſich mit ſchelmiſchem Lächeln vor Eliſabeth hinſtellend. „Nein“, war die Antwort, worauf Hiller: „Was, Du willſt mich nicht mehr kennen, Trudel?“ „Hiller, Vater Hiller,“ rief die Künſtlerin freudig bewegt. „Das will ich mir ausbitten,“ meinte Hiller und ſetzte nach einer Pauſe hinzu: „Hilf Gott, was ſind wir alt geworden!“ „Und garſtig dazu,“ fügte Eliſabeth bei. Und in dieſem Tone ging es fort. In Dresden gedachte Eliſabeth, wie Zelter den 10. Aug. 1803 an Goethe berichtet, den Hof mit ihrem Talent zu bewirthen. Als ſie indeß vernahm, S. Durchlaucht der Kurfürſt geruhe während der Muſik zu ſpeiſen, geſtand ſie, daß es ihr unmöglich ſei, beim Eſſen zu ſingen. „Ueber dieſe Erklärung iſt ſie dann um 100 Dukaten und der Curfürſt um eine Arie ärmer geblieben.“ — In Berlin, wo eine Menge Muſikfreunde gleich Zelter „nach dem göttlichen Geſang der Künſtlerin dürſteten“, verherrlichte ſie das Koncert zum Beſten der Wittwen königlicher Muſiker und ſang bei einer Aufführung des Todes Jeſu von Ramler den „göttlichen Propheten“. Noch enthuſiaſtiſcher als in der preußiſchen Hauptſtadt war ihr Empfang in Wien. „Es iſt unmöglich,“ ſchrieb ein Muſikkenner nach ihrem erſten dortigen Koncert, „mehr Schmelz und Zauber durch die Stimme hervorzubringen, als dieſe auf der höchſten Stufe der Vollendung ſtehende Künſtlerin vermag.“ 1804 reiſte ſie nach Petersburg und fand am Hofe wie in mehreren Koncerten ungetheilte Anerkennung. Vom Zaren fürſtlich beſchenkt, wandte ſie ſich 1805 nach Moskau, wo ihr der ruſſiſche Adel mit ausgeſuchter Liebenswürdigkeit entgegen kam. Die Stadt gefiel ihr dermaßen, daß ſie zu bleiben beſchloß, einen Landſitz in der Nähe kaufte und ihr beträchtliches Barvermögen bei einem Moskauer Kaufmann anlegte.

Öffentlich trat ſie nicht mehr auf, ſang indeß öfters in Privatgeſellſchaften und ertheilte auch etwas Unterricht. Ihre Verhältniſſe hatten ſich aufs angenehmſte geſtaltet, als der franzöſiſche Krieg des Jahres 1812 die alte Nachtigall noch einmal aus ihrem friedlichen Neſt aufſcheuchte. Beim Brand von Moskau wurde ihr Haus ein Raub der Flammen, der Landſitz verwüſtet; das Kapitalvermögen ging beim Bankerott der Firma, der ſie es anvertraut, großentheils verloren. Die Trümmer ihrer Habe zuſammenraffend wandte ſie ſich nach Eſthland,

wo ihr in verschiedenen vornehmen Familien, namentlich derjenigen des Freiherrn von Kaulbars zu Reval treue Freunde lebten. Liebevoll gehegt gab sie hier eine Anzahl von Gesangstunden und verbrachte in behaglicher Zurückgezogenheit, theils zu Reval selbst, theils auf dem Kaulbars'schen Landgut zu Mödders eine Reihe von Jahren, als der alte Wandertrieb noch einmal über sie kam. Sie hoffte in London einen alten Freund wiederzufinden, dessen Charakter nach ihren eigenen Worten (Brief an die Baronin von Kaulbars vom 8. Juni 1822) mit dem ihrigen ganz übereinstimmte und mit dem sie seit 1796 in ununterbrochenem Briefwechsel gestanden.

1819 verließ sie Esthland und reiste über Berlin direkt nach der englischen Hauptstadt. Sie fand den Freund nicht und vermochte keine für die Dauer befriedigende Stellung zu gewinnen. „Da man hier (um anständig leben zu können) jährlich wenigstens 1000 L. St. haben muß," schreibt sie den 23. Oktober 1820 an die Baronin Kaulbars, „so habe ich, um nicht ganz banquerotte zu werden, einige Schülerinnen à 2 Guineen p. Lection angenommen." Schon am 16. März genannten Jahres war sie, die Einundsiebzigjährige im Königstheater nochmals als Sängerin aufgetreten. Sie trug vor einem hochgewählten Publikum ein Rondo von Guglielmi, eine Arie aus Händel's „Salomon" und eine Cavatine von Paër vor, war indeß bei der letzten Nummer erschöpft. Adel und Geschmack, schöne Koloratur, namentlich ein unübertrefflicher Triller zeichneten auch jetzt noch ihre Leistung aus. Auf der Rückreise durch Deutschland Ende 1821 sah sie ihre Heimatstadt Cassel wieder. Sie besuchte die Druselgasse, wo sie als Kind gewohnt und den Oberpostmeister Nebelthau, dessen Vater ihr einst die Reise nach Frankfurt ermöglicht hatte. An der Stelle, wo ihr Wohlthäter verschieden, sang sie das Lied: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt." Auch am Hof und in einem großen Konzert im neuen Saale des Stadthauses ließ sie sich hören. Sie mußte zwischen der Kurfürstin und der Prinzessin Karoline Platz nehmen und beim anschließenden Bankett krönte man sie mit einem Lorbeerkranz. Als Andenken an die Heimat nahm sie einen jener Salzkuchen mit, wie man sie in der väterlichen Wohnung zum Frühstück genossen hatte. Auch in Berlin hielt sie sich längere Zeit auf. Sie hörte den Messias unter Zelter's Direktion an und wurde von dem Wunderwerk, das sie in England so manchmal mit verherrlicht, neuerdings zu Thränen gerührt. (Zelter an Goethe,

7. April 1822). Im Sommer 1822 erſt langte ſie zu Reval wieder an, wo ſie im Kreis ihrer alten Bekannten noch 11 Jahre verleben ſollte. Sie ſtand in einem ziemlich ausgedehnten brieflichen Verkehr und hörte nicht auf zu muſiciren. „Sie ſchreibt wie ein Mann, ja wie eine kluge Frau und es iſt eine Freude, ihre Hand zu leſen," berichtet Zelter an Goethe, und weiter: „die alte Nachtigall ſchlägt auch noch und kann's nicht laſſen, ſie giebt Unterricht im Singen und hält ihr mir gegebenes Wort: ich ſterbe, wenn ich nicht mehr ſinge." (Briefe vom 6. Juni 1826 und 18. April 1830). Von dem künſtleriſchen Feuer, das noch jetzt ihre Seele durchloderte, legt die hübſche Epiſode Zeugnis ab, welche A. von Sternberg in ſeinen Erinnerungsblättern (2. Theil, S. 47) als ſelbſterlebt erzählt. Bei einem Beſuch, welchen der Graf der Familie Kaulbars in Reval machte, kam man eines Abends auf die Rolle der Donna Anna in Mozart's Don Juan und auf die Schwierigkeiten zu ſprechen, welche gleich ihr erſtes Auftreten den Darſtellerinnen bereite. „Die Mara (welche ſich zugegen befand) hatte kein Wort verloren, aber in ihrem Innern kochte ein Vulkan. Die Zeit ihrer ſchönſten Triumphe ſtand wieder vor ihr; Worte konnte ſie nicht geben, aber wohl noch Noten, wohl noch Geſten. Und ſo ſtand ſie denn auf, ergriff die ſchwarze Schleiermantille, die ſie eben zum Behufe eines Spaziergangs ſich hatte geben laſſen, und dieſe über das Haupt werfend, drängte ſie die älteſte Tochter des Barons, ihre Schülerin, raſch an das Piano und nun trat die eben beſprochene Scene ins Leben. Sie ſtürzte die Stufen der Treppe des Nebenzimmers hinab, ſie that, als zerrte ſie der Verführer nach ſich; ihre weißen Locken flatterten, der Schleier umwallte ſie, und nun ſchrie die mehr als 80jährige Greiſin das volle Entſetzen des 18jährigen Mädchens aus, das dem Thäter einer grauſenvollen That auf der Spur iſt. Sie „ſchrie", denn es war kein Geſang zu nennen, und dennoch war dieſer Schrei die Natur ſelbſt, der Affekt in ſeiner allerhöchſten Bedeutung und tiefſten Innerlichkeit. Man fühlte, dieſe Anna meinte es mit ihrer Tugend ehrlich. Es war keine Opernſängerin, die eine ſchöne Nachttoilette zu zeigen eilt, und nebenbei die kleine empörte Tugendhafte ſpielt. Nachdem ſie ihre Scene vollendet hatte, ſetzte ſie ſich erſchöpft wieder zu ihrer Theetaſſe, und nun war ſie wieder das alte Mütterchen. Sie hatte gezeigt, wie die Rolle geſpielt und geſungen werden ſollte." — Als die Künſtlerin am 23.

Februar 1831 in der ultima Thule ihren 83. Geburtstag feierte, wurde ihr noch eine ganz beſondere Ehre und Freude zu Theil. Altmeiſter Goethe hatte auf Veranlaſſung Zelter's einige Verſe für ſie gedichtet, die ihr von Hummel komponirt zu ihrem Ehrentag überſandt wurden. Gleichzeitig fügte man die Strophen bei, welche der Dichter noch als Leipziger Student 1768 (nicht 1771, wie Goethe datirt) nach Anhörung des Haſſe'ſchen Oratoriums Santa Elena al Calvario zu Ehren Eliſabeths niedergeſchrieben. Die beiden Gedichte lauten:

„Der Demoiſelle Schmeling nach Aufführung der Haſſeſchen Santa Elena al Calvario, Leipzig 1771.

Klarſter Stimme, froh an Sinn —
Reinſte Jugendgabe, —
Zogſt Du mit der Kaiſerin
Nach dem heil'gen Grabe.
Dort, wo alles wohl gelang,
Unter die Beglückten
Riß Dein herrſchender Geſang
Mich den Hochentzückten.

An Madame Mara zum frohen Jahresfeſt, Weimar 1831.

„Sangreich war Dein Ehrentag,
Jede Bruſt erweiternd;
Sang auch ich auf Pfad und Steg,
Müh' und Schritt' erheiternd.
Nah dem Ziele, denk' ich heut
Jener Zeit, der ſüßen;
Fühle mit, wie mich's erfreut,
Segnend Dich zu grüßen."

Die unerwartete Huldigung bewegte Eliſabeth aufs tiefſte. „Empfangen Sie meinen gerührteſten Dank," ſchrieb ſie unterm 18. März 1831 an Hummel, „ſowohl für die ſchöne Kompoſition, als auch für die Gefälligkeit, bei ſo ernſten Geſchäften auch noch dieſe Arbeit zu meiner Freude zu übernehmen. — Die ſinnvollen Töne, die Sie den Worten des großen Dichters gaben, wurden mir von lieben Schülerinnen würdig vorgetragen." — Noch faſt 2 Jahre erfreute ſich die greiſe Künſtlerin des Daſeins. Endlich am 8. Januar 1833 nahm ein ſanfter Tod die Vierundachtzigjährige hinweg. Sie wurde auf dem evangeliſch-lutheriſchen Friedhof zu Reval beſtattet, wo ein einfaches Denkmal mit folgender Inſchrift ihr Grab ziert: „Hier ruhet die Sängerin Mara, ſie, die einſt Europa in Entzücken und

Bewunderung verſetzte. Heilig ſei dieſe Stätte jedem Freunde des Schönen und der Kunſt!“ — Sie hinterließ nach Rieſemann ein bei einer Petersburger Firma deponirtes Kapitalvermögen von 18,691 Rub. Banco Aſſign. — Der Erlös der verkauften Fahrhabe belief ſich auf 7917 Rub. 46 Co. B. A., wobei die Juwelen allein einen Werth von 4531 Rub. darſtellten. „Noch lebt ſie,“ ſagt Rieſemann, „eine kleine, hagere Figur mit markirten Zügen und dunkeln Augen, gemeſſen in ihren Bewegungen und nicht allzu wortreich, aber voll von Geiſt und geſundem Humor in der Erinnerung mancher der älteren Einwohner Revals.“ Dieſe perſönlichen Erinnerungen mögen im unaufhaltſamen Strom der Zeit dahinſchwinden. Aber in der Geſchichte der Geſangskunſt wird Gertrud Eliſabeth Mara unſterblich leben als die erſte und größte deutſche Künſtlerin, welche, nach italiäniſchem Muſter geſchult, ſiegreich aus dem Wettkampf mit ihren ſchwarzaugigen Rivalinnen hervorging.

Sammlung musikalischer Vorträge.

Herausgegeben von

Paul Graf Waldersee.

— Velinpapier mit künstlerischem Bücherschmuck. —

Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne Heft.
Renaissance-Einbanddecken als Sammelmappen à 1 ℳ.

Erschienen sind:

Serie I.

Nr. 1. Über Johann Sebastian Bach. Von Philipp Spitta.
" 2. R. Wagner's Siegfried. Von Hans von Wolzogen.
" 3. Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann. Von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. Robert Schumann und seine Faustscenen. Von Selmar Bagge.
" 5. Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes. Von August Reißmann.
" 6. Wolfgang Mozart. Von Emil Naumann.
" 7. Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's. Von Paul Graf Waldersee.
" 8. Mattheson u. seine Verdienste um die deutsche Tonkunst. Von L. Meinardus.
" 9. Friedrich Chopin's Leben und Werke. Von A. Niggli.
" 10. Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts. Von W. J. von Wasielewski.
" 11. Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik. Von Jul. Otsleben.
" 12. Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine. Von H. Kretzschmar.

Serie II.

" 13. Robert Schumann's Manfred. Von Paul Graf Waldersee.
" 14. Fr. Chopin's Individualität. Von Franz Liszt. Frei ins Deutsche übertragen von La Mara.
" 15. Franz Schubert's Leben und Werke. Von A. Niggli.
" 16. Öffentliche Musikpflege in Nordamerika. Von Max Goldstein.
" 17. Giovanni Battista Pergolese. Von H. M. Schletterer.
" 18. Goethe's Verhältnis zur Musik. Von W. J. von Wasielewski.
" 19. Die geschichtliche Entwickelung der Sonate. Von S. Bagge.
" 20. Peter Cornelius. Von Hermann Kretzschmar.
" 21/22. Faustina Bordoni-Hasse. Von A. Niggli.
" 23/24. Johannes Brahms. Von H. Deiters.

Serie III.

" 25. Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Von Martin Roeder
" 26/27. Josefine Lang. (Lebensskizze.) Von H. A. Köstlin.
" 28. Die Entwickelung unserer Notenschrift. Von Hugo Riemann.
" 29. Ludwig Spohr. Von H. M. Schletterer.
" 30. Gertrud Elisabeth Mara. Eine deutsche Künstlerin des 18. Jahrhunderts. Von A. Niggli.

Ferner haben namhafte Schriftsteller und Musikhistoriker ihre Betheiligung zugesichert und Vorträge in nahe Aussicht gestellt.

Mögen diese Vorträge sowohl den Musikern als vornehmlich dem Publikum, welches edle Hausmusik pflegt, gute Koncerte besucht und mit musikalischem Interesse reiche allgemeine Bildung verbindet, empfohlen sein.

Alle Buchhandlungen nehmen gleich den unterzeichneten Verlegern sowohl Subskription auf das Ganze, so wie Bestellungen auf die einzelnen Vorträge an.

Leipzig, August 1881.

Breitkopf & Härtel.

Sammlung
Musikalischer Vorträge.

Nr. 31/32.

Über den Stand
der
öffentlichen Musikpflege
in Deutschland.

Von
Hermann Kretzschmar.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1881.

ASchill

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Deutschland.

Von

Hermann Kretzschmar.

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

31 u. 32.

Über
den Stand der öffentlichen Musikpflege in Deutschland.

Von

Hermann Kretzschmar.

„Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es um es zu besitzen!"

Wenn man vor einem größeren Publikum über die öffentliche Musikpflege in Deutschland sprechen will, kann man mit dem Bewußtsein beginnen, daß das Thema ein passendes ist. Allerdings wird sich wenig sagen lassen, was nicht Jeder schon wüßte oder leicht erfahren kann. Aber vergleicht man dabei Heutiges mit Früherem, Deutsches mit Fremden, so wird man in manchen bekannten Bräuchen Fortschritte erblicken, die erfreulich sind, hier und da auch Mängel, denen abgeholfen werden kann. Die öffentliche Musikpflege ruht heute auf einem sehr breiten Boden und dieser Umstand verlangt, daß jeder Musikfreund in ihre Angelegenheiten einige Einsicht besitze. Und gewiß ist sie ein wichtiger Gegenstand. Was die Musik einem Lande sein soll, hängt davon ab, wie dieses jene pflegt. Die öffentliche Musikpflege scheint alles Andere mit einzuschließen: selbst das Gedeihen schöpferischer Geister und die sogenannte musikalische Naturbegabung eines Volkes. Letztere wächst, sobald in das musikalische Leben eines Landes System gebracht wird, wie wir an der Schweiz verfolgen kön-

nen. Sie geht zurück, wenn die öffentliche Musikpflege mangelhaft oder einseitig wird, wofür uns England und Italien ein warnendes Beispiel bieten.

Das natürliche Musiktalent der Deutschen ist von jeher eine beliebte Schulfrage gewesen. Noch vor hundert Jahren äußerte, zum großen Verdruße seines Göttinger Kollegen Forkel, der englische Musikhistoriker Burney: uns fehle das angeborene Genie und wir verdanken Alles der „Application" und dem Fleiße. Wir können diesen Ausspruch stolz und bescheiden in dem Sinne acceptiren, daß wir die Führerschaft unter den musikalischen Völkern durch die außerordentliche Pflege erlangt haben, welche die Musik in unserem Lande in den letzten Jahrhunderten erfahren hat. Von der Zeit der Barden und Stierhörner bis zur Einführung der italiänischen Oper ist Nichts zu finden, wodurch sich die Deutschen vor anderen Völkern in der Musik ausgezeichnet hätten. Wir galten im frühsten Mittelalter als besondere Barbaren. Später hielten wir besten Falles mit den Niederländern und Italiänern gleichen Schritt. Erst der westphälische Friede machte uns zu dem heutigen Musikvolke par excellence. Was die Franzosen und Engländer in ihren weiten Reichen nur einmal hatten, eine Hauptstadt, das fand man in Deutschland nach jenem politischen Unglück unter Umständen von Meile zu Meile. Wenn man durch das Thüringer Land ging, da kam man an einem Tage von Sondershausen nach Arnstadt, von Arnstadt nach Schwarzburg. Anderen Tags ging das dann weiter nach Rudolstadt, und wo der Wandrer sich hinwendete, nach Ost oder Westen, bis Dresden oder München, er konnte fast in lauter Hauptstädten Station machen. Und waren diese Hauptstädte zum Theil auch sehr bescheidene Ortschaften, — der Fürst, welcher dort residirte, dünkte sich doch dem mächtigen Monarchen von Versailles standesgleich: er war Souverän und das mußte man an der Hofhaltung merken. Er ritt ein Steckenpferd und dies war sehr häufig die Musik, welche dem Hofhalte gar nicht so viel zu kosten brauchte, wenn man es danach einrichtete. Der Mann, welcher bei Tafel Viola spielte, war vielleicht Leibjäger, am Klavier saß der Küchenschreiber. Der fürstliche Hofkapellmeister zu Jena war zugleich Kammersekretär, Stadt- und Amtsschultze. Die Städte eiferten den Höfen nach, sie wurden zum Theil in das Musikleben der Fürstensitze mit hineingezogen. Eine kleine Stadt und die kleine Residenz in ihrer Nähe halfen sich aus. Der Kantor über-

nahm vielleicht am Sonnabend auf dem Schlosse die Leitung der Abendmusik und dafür spielten am Sonntage etliche von den herrschaftlichen Geigern mit in seiner Kirche. Wie die Höfe ihre Kapellen, pflegten die Magistrate ihre „Stadtpfeifereien". In den größeren Städten Deutschlands, in denen, wo der italiänische und überseeische Handel den Wohlstand förderte, war man schon vom vierzehnten Jahrhundert ab nicht ohne Interesse für die Instrumentalmusik gewesen. In Wismar existirte bereits im Jahre 1343 ein Ansatz zu einem Privileg für die einheimischen Spielleute. Mit dem Laufe der Zeit sonderten sich die ordentlichen Elemente unter den Instrumentalisten aus dem Mischmasch der fahrenden Leute und Joculatoren und sorgten durch Zünfte und Verbände dafür, daß ihnen die Vagabunden und Pfuscher nicht in den Weg kamen. Die Städte hatten jetzt Garantien für die Tüchtigkeit der Musiker, wenn sie ihnen ein Benefiz zuwenden wollten. So übergaben sie denn einem geprüftem Meister die „Stadtpfeiferei" und damit die Verpflichtung bei der Kirchenmusik mitzuhelfen und bei den und den Gelegenheiten öffentlich unentgeltlich aufzuspielen. Seine Hauptgerechtsame bestanden darin, daß ihm gestattet war an Neujahr oder einem anderen Termin des Jahres durch die Stadt und deren Gebiet einen Umgang zu halten, vor Allem aber, daß er in dem Musikerwerb jede Konkurrenz verbieten konnte. Fremde Musikchöre durften nur mit Erlaubnis des Stadtmusikus Tanzmusiken ausführen und hatten ihm dafür eine Abgabe zu zahlen. War im Orte eine militärische Musikkapelle, so durfte sie in das Privileg des Stadtmusikus nicht hineingreifen. Dieselbe spielte nur bei Paraden und Aufzügen der Garnison und war gewöhnlich verpflichtet bei Feuersgefahr Militär und Bürgerschaft durch Signalblasen zu alarmiren. Daß die Magistrate ihrem Musikus noch eine Besoldung zuwiesen, war nicht die Regel; wo man es that, bestand das Honorar in einer Kleinigkeit. Die Summen schwanken zwischen 360 und 900 Mark. Aber sehr häufig stellte die Stadt ein eigenes Haus, worin der Meister mit seiner Familie, seinen Gehülfen und Lehrlingen freie Wohnung, zuweilen auch Viktualien bezog. Daß er seine Leute immer beisammen hatte, förderte die Interessen der Übung und der Disciplin. Der Name „Pfeifergäßchen" — oder ein ähnlicher — erinnert noch an manchen Orten, wo das Institut längst eingegangen, an seine ehemalige Existenz. In vielen kleinen Städten war das Amt des

Stadtpfeifers mit dem des Thürmers verbunden. Dann war der Kirchthurm die Residenz der städtischen Musik. Auf der Galerie, welche das letzte Ende der Thurmmauer umlief, unter der Dachspitze marschirte die blasende Mannschaft zuweilen auf, schickte einen Choral oder eine fröhliche Weise hinab über den Frieden der Bürgerdächer und verschwand dann wieder in die schmalfenstrigen Klausen „zwischen Himmel und Erde" — drunter summende Glocken, drüber zwitschernde Vögel!

Hinter den Fürstenhöfen und Städten nicht zurückzubleiben, war in manchen Gegenden Deutschlands der Stolz des hohen Adels und reicher Privatherren. Wie die Geschichte Sebastian Bach's an fürstlichen Hofmusiken und an Stadtpfeifereien, so führen uns die Lebenswege Mozart's und Beethoven's an solchen „Hauskapellen" vorbei. Das musikalische Genie fand überall seine Nahrung. Es war in Deutschland hundertfach leichter als in anderen Ländern ein Komponist zu werden, ein Virtuos und ein guter Zuhörer — und wie es kommen mußte, so kam es: wir überflügelten die anderen Völker und Deutschland wurde das gelobte Land der Instrumentalmusik!

Inzwischen haben sich die Verhältnisse vielfach geändert. Wer heute noch nach Bamberg, Bonn, Bayreuth, Fulda, Trier und in ähnliche Residenzstädte alten Andenkens kommt, der hört nichts mehr von den ehemaligen Hofkapellen. Das heilige römische Reich deutscher Nation ist glücklicherweise dahin, aber es hat auch einen Theil Musik in den Einsturz verwickelt. Die Kirche, welche vormals ihre Freude an der Tonkunst hatte und sich gut dabei befand, ist wenigstens im protestantischen Deutschland anderen Sinnes geworden. Im sächsischen Erzgebirge gab es noch vor dreißig Jahren einzelne Städtchen, in denen der Herr Kantor alle vierzehn Tage eine frische Kantate aufführte. Jetzt kommt kaum noch an den hohen Festtagen etwas zu Stande. Wo die Kirchenmusiken noch in der alten Regelmäßigkeit stattfinden, da können sie die Geistlichen häufig nicht kurz genug bekommen. Im katholischen Deutschland hat wieder einmal eine Agitation gegen die Instrumente in der Kirche begonnen. In dem Verhalten der Städte zur Musik ist wenig System zu finden. Ich habe in etlichen dreißig, wie sie nach dem Alphabete gerade kamen, nachgefragt. Zwei erhalten städtische Musikschulen, vier städtische Orchester, fünf subventioniren die alten Stadtkapellen oder

geben deren ehemaligem Direktor einen Gnadengehalt, zwei zahlen einen Beitrag zur Kirchenmusik, drei subventioniren den Theaterdirektor im Interesse der Oper, eine besoldet den Dirigenten des Gesangvereins, eine einzige erhält Theater, Orchester und den Chorgesangverein aus öffentlichen Mitteln. Siebzehn aber thun gar nichts mehr für Musik. Von dem Moment ab, wo das Mäcenatenthum nicht mehr kostenfrei war, wiegt die Tendenz bei den städtischen Behörden vor sich desselben zu entäußern. Die Gewerbefreiheit, welche das Privileg abschaffte, ist von einem großen Theile dieser Körperschaften als eine gute Gelegenheit benutzt worden, mit den Orchestern nichts mehr zu thun zu haben. Man ließ die alten Kapellen ruhig verfallen.

Damit machte die Musik in den kleineren Städten Deutschlands einen entschiedenen Rückschritt, in den mittleren kam sie wenigstens in Gefahr.

Wer für deutsche Kultur Verständnis hat, kann diesen Gang der Dinge nicht gleichgültig finden. Es wäre aber ungerecht, die Gesetzgebung allein dafür verantwortlich zu machen. Er war durch die Entwickelung der Musik allein schon gegeben. Als gegen Ende des vorigen Jahrhunderts die Symphonien in Aufnahme kamen, da genügte die einfache Besetzung der Stadtpfeifereien nicht mehr. Wie immer, wo in der Geschichte der Musik Noth am Manne gewesen ist, traten da zunächst die Dilettanten ein und bildeten mit dem Häuflein der Berufsmusiker zusammen neue Orchester ad hoc. Daraus entstanden diejenigen Institute, welche wir heute unter dem Namen der Koncertvereine, Musikvereine, philharmonische Gesellschaften und wie sie sonst heißen, als die vornehmsten Stützen der höheren Instrumentalmusik über Deutschland verbreitet finden. Die Vereinsbildung zu Zwecken der öffentlichen Musikpflege ist in Deutschland eine alte Erscheinung. Die Musik war bei uns niemals ein Leckerbissen für die großen Städte allein. Die Liebe zu ihr drang von den Höfen aus in die abgelegensten Ortschaften und Musik gehörte so nothwendig zu den geistigen Bedürfnissen der Kleinstädter, wie die sonntägliche Predigt. Wenn das Neueste und Beste, was in der benachbarten Residenz gehört wurde, den einheimischen Vertretern der Kunst über die Kräfte ging, so kam Groß und Klein aus der Gemeinde und legte selbst mit Hand an. In diesem Sinne wurden im 16. Jahrhundert die „Cantoreyen" gegründet, welche namentlich in

Sachsen nirgends fehlten und in diesem Lande auch von der Regierung mit allerhand Gnadenbeweisen gefördert wurden, selbst noch in einer Zeit, wo sie dieselben nicht mehr verdienten. Denn leider in den sechziger Jahren waren die Schmausereien, zu welchen aus den königlichen Kassen bestimmte Zuschüsse ausgesetzt waren, fast noch die einzigen Lebenszeichen, welche diese Kantoreyen zu geben pflegten und die einzige Pietät, welche sie für die alten Satzungen noch übrig hatten, galt dem Speisezettel dieser durch mehrere Tage lausenden Eß- und Tanzfeste. Vormals waren sie aber sehr nützlich gewesen. In erster Linie dem Gesangwesen in der Kirche; in den Orten, wo keine Stadtpfeifereien bestanden, auch der Instrumentalmusik. Die Curreudaner sangen, die Adjuvanten spielten. Die Meistersingerzunft hat in diesen „Adjuvanten", welche tagsüber ein ehrsames Handwerk trieben, ihr instrumentales Gegenstück. In Süddeutschland hatten diese Kantoreien andere Namen. Eine der ältesten bestand in St. Gallen unter dem Titel „Singhäusli-Gesellschaft". Ihre Statuten, bis auf die Gründungszeit zurückreichend, sind veröffentlicht. In Winterthur bestand etwas Ähnliches als »Collegium Musicum« — eine Bezeichnung, die auch in Thüringen häufig vorkommt. An diese Institute nun schlossen sich die neuen Instrumentalgesellschaften zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts an. Theilweise ganz direkt wie das Collegium Ultrajectinum in Utrecht, oder die Koncertgesellschaft in dem genannten Winterthur, welche beide in neuerer Zeit ihre zweihunderjährigen Jubiläen gefeiert haben. Hie und da verrathen Bräuche, welche diesen Musikgesellschaften eigenthümlich sind, noch die Herkunft aus alter Zeit. So schreitet die Harmonie in Magdeburg noch heute vom Koncert zur Tafel, die Leipziger Gewandhausgesellschaft hält noch einen Ball. Bei etlichen wechseln mit den musikalischen Aufführungen literarische oder wissenschaftliche Vorträge. Den geselligen Charakter streiften diese Musikgesellschaften erst ab, als die Wiener Klassiker mit den Symphonien Ernst machten. Diejenigen, welche nach 1800 gegründet wurden, nahmen in der Regel gleich von vornherein die Musik zum alleinigen Zweck. [Dies war auch die Zeit, wo in diese Vereinsbildung ein lebhafter Zug kam. Die Mittelstädte gingen damit voran. Es sind Orte wie Halle, Fulda, Erlangen, Barmen, Magdeburg, Linz, Gießen, Riga, Breslau, Bern, Heilbronn, Tübingen, Basel, Freiberg, Erfurt, Köln, Passau, Laybach, Freiburg i. B., Heidelberg, Bremen,

Kreuznach, Göttingen, Nordhausen, Zürich, Würzburg, Stettin, Stralsund, Greifswalde, aus denen um jene Zeit die Nachrichten von ständigen Winterkoncerten einlaufen. Ein thätiger Mann an der Spitze, wie Türk in Halle, zieht Alles an sich, was musikalisch etwas leisten kann. Der Stadtmusikus mit seinen Leuten bildet den Kern des Orchesters, Dilettanten verstärken die Geigen, der Schülerchor singt, geübte Dilettanten, aus dem Unterricht des Dirigenten hervorgegangen, übernehmen die Solopartien im Gesang und am Klavier, Mitglieder der Kapelle treten zuweilen mit einem Violinkoncert oder einem Bravourstücke eines Blasinstrumentes hervor. Mit diesen Mitteln wird den Freunden der Kunst die gesammte Produktion der Zeit vorgeführt. Man giebt Symphonien, Ouverturen, Alles was die Koncertliteratur bietet und namentlich gern Opernfragmente oder ganze Opern. Am besten gediehen diese Unternehmungen in Universitäts- und in reichen Handelsstädten. Kaufleute standen an der Spitze der Leipziger Gewandhauskoncerte, in Köln hieß das wöchentliche Koncert geradezu das „Kaufmannskoncert". Hie und da standen und fielen die Institute mit einer einzigen Persönlichkeit — im Allgemeinen waren sie leidlich fundirt. Wenn nicht die Napoleonischen Kriege dazwischen getreten wären, hätten wir wahrscheinlich schon in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts ein über ganz Deutschland verbreitetes blühendes und wohlgeordnetes Koncertwesen gehabt, ein Koncertwesen, welchem die Idee zu Grunde lag, die musikalischen Kräfte in allen deutschen Städten zu einer festen musikalischen Statthalterschaft zu sammeln. Die Bedingungen hierzu waren günstiger als heute; an sehr vielen Orten, wo wir sie heute nicht mehr finden, bestanden damals noch Stadtpfeifereien und Schulchöre, also wohldisciplinirte Stämme für Orchester und Chor. Um diese scharten sich die Dilettanten. Sie arbeiteten namentlich gern an den Instrumenten mit.

Die mittleren Städte waren durch diese Vereine den großen Städten voraus und besser als diese mit den Orchesterwerken vertraut. In Berlin existirten ständige Winterkoncerte zweier Gesellschaften zwischen 1779 und 1790. Dann lag die ganze Gattung wieder ziemlich brach, bis A. Schneider (der Vater des bekannten Hofrath Schneider), im Jahre 1810 den Versuch zu regelmäßigen Instrumentalaufführungen erneute. Ihm folgte Möser. In Wien

gründete man 1812 — zu derselben Zeit wie in London die Philharmonic society — die Gesellschaft der Musikfreunde.

Die Bedingungen, unter denen heute die Musikvereine wirken, sind vielfach schwieriger. Das Publikum zahlt nicht höhere Preise als damals, aber die Ausgaben sind bedeutend gewachsen. Man war in jener Zeit anspruchsloser in Bezug auf die Solisten. Noch bis zu Mendelssohn's Zeit ließ man sich in Leipzig gefallen, daß ein Thomaner das Baritonsolo in der neunten Symphonie sang. Heute verursacht die Zuziehung auswärtiger Künstler überall beträchtliche Kosten; die Dilettanten im Orchester haben durch bezahlte Fachmusiker ersetzt werden müssen. Am besten gedeiht unter diesen Umständen das Koncertwesen da, wo im Publikum alte Tradition vorhanden ist. So in Leipzig, dessen musikalischer Stolz, die zweiundzwanzig Gewandhauskoncerte, ziemlich direkt an jenen alten mittelstädtischen Brauch der wöchentlichen Koncerte anknüpfen. Auch die Rheingegend ist gut daran. Da giebt es Musikvereine mit eigenen Koncerthäusern, mit Orgeln im Saal und solchen Fonds, daß auch die berühmtesten Künstler ohne Anstand engagirt werden können. Elberfeld holt sich sogar einen großen Theil des Orchesters von auswärts, von Köln. Wenn das gethan werden kann, ist es ein schönes Zeichen; daß es gethan werden muß, ist minder erfreulich. In der That hört man auch vom Rheine her jetzt manche Klagen über Orchesternoth. Selbst aus Bonn. Andere Städte des Rheinlandes und der Nachbarschaft haben aber vorzügliche städtische Orchester: Mainz, Düsseldorf, Aachen. Die letztere Stadt bietet in ihrer Musikpflege das reine Ideal, sie hat dieselbe zur Gemeindeangelegenheit gemacht und erhält auch den Gesangverein. Die Musikzustände in Münster und Straßburg sind gleichfalls sehr wohl geordnet. Besonders hervorragend ist Basel mit 20 Aufführungen der „Allgemeinen Musikgesellschaft", einem Institut, dem jeder Stand, jede Klasse der Bevölkerung ihre Sympathien thatsächlich und hülfreich über den gewöhnlichen Brauch hinaus bezeugt. Man abonnirt nicht bloß, man giebt freiwillig einen Jahresbeitrag à fonds perdu. Auf der gleichen Höhe steht die öffentliche Musikpflege nicht in allen Theilen Deutschlands. Man kann sagen, daß der Norden im Allgemeinen schwächer ist als das mittlere und südliche Land. »Frisia non cantat«. Ist doch verschiedenerseits schon der Versuch gemacht worden, diese Thatsache mit dem Klima in Zusammenhang zu

bringen. Zum Theil hat das seine Richtigkeit. In der Hauptsache aber wird man die musikalische Schwäche des deutschen Nordens als eine Nachwirkung der alten Reichskarte ansehen können. Der Norden hatte die wenigsten Höfe und Hofkapellen, heute noch auf einer bedeutend großen Bodenfläche bloß die beiden von Schwerin und Neustrelitz. Der musikalische Geschichtschreiber der Provinz Preußen, der Elbinger Musikdirektor Döring, weist nach, wie die Musik in derselben mit der Auflösung der landesherrlichen Kapelle zu Königsberg, wo vormals Eccard und Stobäus zu finden waren, zurückging. In Sachsen war in bescheidenen Bergstädten zuweilen ein lebhafteres und geordneteres Musiciren als in den Handels- und Seestädten des Nordens. Heute noch sucht man in Kiel, Altona, bis vor kurzem auch in Danzig vergeblich nach einem Institut, wie die zehntausend Einwohner fassende Stadt der Spitzenklöppelei, Annaberg im Erzgebirge, in ihren Museumskoncerten besitzt. Wir sehen in einzelnen dieser nordischen Städte zuweilen eine Periode des Schweigens mit einer anderen des freudigen Spielens und Singens abwechseln. Dies geschieht, wenn eine außergewöhnliche Kraft sich der Leitung bemächtigt. So war es in Kiel zu der Zeit Apel's, die Otto Jahn geschildert hat. Das Musikleben einer Stadt ist aber nur dann von Werth, wenn seine Stetigkeit gesichert ist und dies kann zur Zeit eben nur durch Bildung von Musikvereinen geschehen. Wo dazu noch eine Möglichkeit vorhanden ist, sollte man sie deshalb nicht unbenutzt lassen.

Es beweist den Werth solcher „ständigen Winterkoncerte", daß sie aus den Provinzialstädten, denen die Ehre der Erfindung zugesprochen werden muß, in die Residenzen und die Hofkapellen von ganz Deutschland übergegangen sind. Wer etliche Bände der vormaligen Breitkopf'schen „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" durchgeht, kann sich leicht überzeugen, daß in den fürstlichen Städten, wo die besten Orchester zur Verfügung waren, die höhere Instrumentalmusik als Stiefkind behandelt wurde. Nur von Virtuosenkoncerten wird berichtet. Wenn ein namhafter Flötenspieler oder Violinist oder auch „ein reisendes Frauenzimmer" welches sang, sich producirte, wurden bei dieser Gelegenheit nebenbei auch eine Ouverture, ab und zu eine Symphonie gespielt. Die Orchestermusik war aber so sehr die Nebensache, daß man in Wien noch Anfangs der fünfziger Jahre sich gefallen ließ, daß dieselben zehn oder zwölf

Stücke immer wieder und immer gedankenloser heruntergespielt wurden. Nur wenn ein Wohlthätigkeitskoncert stattfand oder sich ein Komponist einführen wollte oder in Gartenkoncerten war Raum für die Werke der großen Form. Heute haben alle deutschen Hofkapellen Abonnementkoncerte eingerichtet, in denen die Symphonie die Hauptsache ist. Die königliche Kapelle zu Dresden schließt dabei alle Virtuosen- und Solistenleistungen aus. Man sieht aus dieser Thatsache, daß das virtuose Element in der öffentlichen Musikpflege Deutschlands in die zweite Linie zurückgetreten ist und diejenigen irren, welche immer und immer wieder aus dem Umstand, daß in einem Koncert ein Sänger oder ein Pianist mehr Beifall erhält als das Orchester für die Symphonie, einen Verfall des Geschmackes beweisen wollen. Nein, im Gegentheil, dort wo die Instrumentalmusik in der richtigen Weise gepflegt wird, ist auch das Verständnis dafür gewachsen. Es kommen gewiß Viele in diese Abonnementkoncerte, welche diesen Symphonien und Ouverturen kühl bis ans Herz gegenüber sitzen, aber es zeigen sich doch auch andere Symptome, welche dafür sprechen, daß die Arbeit auf guten Boden fällt. Ich weiß, daß in einer Stadt von vierzigtausend Einwohnern die C moll-Symphonie von Brahms unter den Abonnenten des Koncertvereins so viel Verständnis fand, daß sie in der Zeit von zwei Monaten in Extramatinéen mehrmals wiederholt werden konnte. Es giebt sehr berühmte Männer, welche alle Instrumentalmusik principiell verwerfen und den Kultus, den dieselbe in deutschen Musikvereinen findet, als eitel Komödie zwischen Betrügern und Betrogenen behandeln. Sie übersehen ganz und gar, daß diese Instrumentalmusik eine verhältnismäßig junge Kunst ist, welche allen Betheiligten neue Aufgaben gebracht hat, den Komponisten, den Orchestern und namentlich dem Publikum. Ihm, dem Publikum, muß immer noch mehr Zeit gelassen werden, das Zuhören zu lernen und für die neuen Formen der Musikpflege heranzureifen. Die Fortschritte, welche unsere Orchester im Zusammenspiele und einzelne Instrumente in der technischen Fertigkeit gemacht haben, kann man würdigen, wenn man liest, wie schwierig die Beethoven'sche Eroica einem so berühmten Institute wie dem Pariser Conservatoire noch in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts erschien oder wie bei den ersten Proben zu Schubert's C dur-Symphonie die Holzbläser des Leipziger Gewandhauses die Achtelfigur des Scherzo für unausführbar erklärten. Nun

so ists auch Manchem unmöglich, einer solchen Symphonie zuhörend zu folgen. Soll man ihn einen Heuchler nennen, weil ers versucht?

In der Regel betrachten in Deutschland die Musikfreunde die Koncerte als Anregung und widmen den Werken, welche ihnen vom Orchester vorgestellt worden sind, zu Hause ein näheres Studium. Hat eine Symphonie Eindruck gemacht, so wird am Klavier in verschiedenen Cirkeln eine kleine Nachfeier veranstaltet. Die alten Werke, die Symphonien der Wiener Klassiker kennt der größte Theil derer, die im Koncert abonnirt sind, so wie so schon von Jugend auf dem Material nach. Es giebt Wenige, die sie nicht selbst im vierhändigen Auszuge oft und immer wieder gespielt, oder sie doch so gehört haben. Durch diese Methode wird die Zahl der frivolen Zuhörer beschränkt und den Gefahren, welche das Koncertwesen unleugbar mit sich bringt, vorgebeugt. Die Engländer thun für die Vorbereitung zu den Koncerten noch mehr. Wer in den Saal eintritt, erhält ein Buch »Synoptical Analysis«, in welchem die vorzuführenden Werke nach ihrem Bau und Charakter erklärt werden. Reichlich ist der Druck mit Notenbeispielen durchflochten (leider wird auch der Komponist immer mit einer Reihe trivialer Lobsprüche bedacht). Es wäre gewiß nicht übel, wenn unsere, im Allgemeinen um die öffentliche Musikpflege hochverdiente, deutsche Zeitungskritik etwas Ähnliches einführte. Sie pflegt sich hinter den Wagen zu spannen. Sie theilt Censuren aus an die Künstler, vorzüglich an die Ausführenden — die selten dumm genug sind, um nicht selbst am Besten zu wissen, ob sie ihre Sache gut oder schlecht gemacht haben, — sie würde gewiß ihre guten Absichten für die Kunst noch besser verwirklichen, wenn sie das Publikum wohlwollend belehrte und vorbereitete. Freilich haben solche praktische Analysen großer Instrumentalwerke ihre Schwierigkeiten. Selbst ein Mann wie Berlioz ist an den Beethoven'schen Symphonien schlimm gescheitert.

Für Deutschlands Stellung als Land der Instrumentalmusik sind diese Koncertvereine von der größten Wichtigkeit. Selbst für die großen Städte, für die Provinzialstädte aber sind sie unentbehrlich. Wo sie in denselben nicht existiren, versuchen die Orchester eine Zeit lang auf eigene Rechnung Koncerte mit künstlerischem strengen Programm, dann gehen sie mit den Symphonien in die populären Koncerte und schließlich ist es eine Ausnahme, wenn sie ihnen nicht ganz Valet sagen. Die Rigoristen mögen deshalb den Musikvereinen das

Beiwerk virtuoser Natur, welches einen beträchtlichen Theil der Programme bildet, nur immerhin gestatten. Von denen, die in diesem Jahre nur der Solisten wegen kommen, lernt ein Theil bis zum nächsten Winter auch einer Symphonie etwas abgewinnen. Das Programm braucht noch lange nicht unkünstlerisch zu sein, weil es Musik aus verschiedenen Gattungen bringt. Und im Allgemeinen sind die Programme in den Koncerten der deutschen Musikvereine gut und geschmackvoll. Es kommt vor, daß man das Requiem von Brahms und Hofmann's „Märchen von der schönen Melusine" zusammenstellt — aber doch sehr selten! Gerade dadurch, daß die Musikvereine die solistischen Leistungen zu den orchestralen hinzufügen, bieten sie Gelegenheit, daß sich die Anhänger verschiedener Kunstrichtungen zuweilen treffen und sie bewahren so die eine wie die andere Partei vor Einseitigkeit. Sie gleichen darin den Museen, wo Landschaft und Historie, Genre und Porträt gleicherweise einen Platz findet, wenn es in seiner Art gut ist. Der Unterschied zwischen den Museen der Musik, den Koncertvereinen nämlich, und den Museen der Malerei in Deutschland ist nur der, daß wir die einen in Menge haben, die anderen verhältnismäßig spärlich. Im Bezug auf die Musik sind wir im Vergleich zu anderen Völkern die beati possidentes und können es bleiben, wenn wir wollen und nur eine Kleinigkeit von Aufmerksamkeit und Opfern darauf verwenden, daß wir die Orchester behalten, welche uns vor den anderen Kulturländern zufällig in größerer Menge beschеert worden sind. Es ist englisch, daß man in einer Stadt von zweimalhunderttausend Einwohnern Jahre lang leben kann, ohne einer Symphonie von Beethoven zu begegnen, aber es ist deutsch, daß man diesen Genuß auch in einem Ort wie Jena alle Winter haben kann und es ist ein Beweis von wenig historischem Sinne, wenn musikalische Schriftsteller die Meinung aussprechen, für die öffentliche Musikpflege in Deutschland seien nur die Hauptstädte von Interesse. Die Hauptstädte waren sehr oft in der hintersten Reihe. Es gab eine Zeit, wo die Wiener Musik in der Kenntnis Schumann's dem ganzen übrigen Deutschland um 20 Jahre nachstand und Wagner wäre vielleicht spurlos trotz seines „Tannhäuser" und „Lohengrin" verhaucht, wenn nicht das kleine Weimar hartnäckig auf diesen Sachen bestanden hätte. Freilich ist es viel leichter mit den Mitteln einer Großstadt mehr zu leisten als mit denen einer mittleren, die vielleicht nur gerade ge-

nügen. Aber es ist dies deshalb noch nicht der thatsächliche Fall. Gerade in dem geschäftigen Treiben der großen Städte wird auch die Kunst leichter mit in den begeisterungslosen Trott gezogen. Das Publikum hört zuviel, es wird blasirt. Man merkt die Übersättigung in weiter Entfernung aus dem müden Ton der Referenten und die Aufführungen leisten häufig das Äußerste an Geistlosigkeit, wenn es sich gerade trifft, daß ein temperamentloser Mann an der Spitze steht, der sich Wunder was für einen Wächter der Kunst hält, wenn er den alten Meistern, die durch den klassisch gewordenen Namen wirken, jahraus, jahrein die übliche Reihe gedankenloser Knickse macht, wie die Bäuerin dem Muttergottesbilde. Diejenigen „gediegnen Komponisten" und „guten Musiker", welche eine Haydn'sche Symphonie für langweilig erklären und die Händel'schen Arien für abgethanen Zopfkram, weil sie sie nur schlecht studirt und immer unvollkommen aufgeführt haben, sitzen gerade in den großen Städten. Die musikalische Centralisation ist kein Glück und sie ist in Deutschland glücklicherweise nicht nothwendig! — Es ist gerade die Betheiligung der mittleren und theilweise der kleineren Städte, welche das Musikleben Deutschlands reich und eigenthümlich gemacht hat. Dieser Charakterzug unseres heimischen Musikwesens hat in den letzten Jahrzehnten nachweisbar an Schärfe und Stärke verloren; aber er wird nicht verwischt werden und kann glänzender als je wieder aufleben, wenn die Musikfreunde allenthalben mit Nachdruck für die Orchester eintreten.

Nicht blos für ihren Bestand, auch für ihre Wohlfahrt. Denn die Gehaltssätze der deutschen Orchestermusiker stehen nicht in dem rechten Verhältnisse zu den Ansprüchen, welche an die Leistungen und die Ausbildung der Künstler gestellt werden. In den mittleren Städten namentlich sind seit Aufhebung der Privilegien die alten Mitglieder der vormaligen Stadtkapellen nicht weit vom Darben — sie, welche Anderen so viele Stunden idealen Glückes bereiten. Auch in den großen Städten und Hofkapellen stehen die Honorare der Instrumentalisten so weit hinter denen der Sänger zurück, als erstere die letzteren an musikalischen Kenntnissen durchschnittlich überragen. Es ist ein schlechter Trost, wenn man sich darauf besinnt, daß diese Verhältnisse jederzeit dieselben waren und die Thatsache mit so und so viel Beispielen aus zwei Jahrhunderten belegt. Leider herrschen über diese Dinge nicht die Gesetze der Humanität, sondern die von

Angebot und Nachfrage. Vielleicht hören aber doch die frommen Wünsche auf, bloße fromme Wünsche zu sein, wenn die Musiker selbst sich solcher prosaischen Angelegenheit so ernstlich und einheitlich annehmen, wie das der seit Kurzem bestehende „Allgemeine Deutsche Musikerverband" erstrebt. Die alten Zünfte und Kollegien der Spielleute, die Spielgrafenthümer, die Pfeiferkönigreiche haben zur Hebung des Standes manches beigetragen. Es ist nicht uninteressant, daß diese neueste Ausgabe des alten musikalischen Bundesthums, eben dieser „Allgemeine Deutsche Musikerverband" zwischen fünf und siebentausend Seelen umfaßt. Rechnet man diejenigen Kreise der Orchestermusiker, mit denen er keine Fühlung hat, hinzu, so kann man annehmen daß der Beruf zur Zeit in Deutschland auf ungefähr 10000 Männern ruht. Eine stattliche Zahl. Sie repräsentirt eine Summe musikalischen Sinnes und künstlerischer Kraft, wie sie kein zweites Land zur Verfügung hat. Auch Deutschland hat früher nicht über ein solches Quantum geboten. Seit hundert oder hundertfünfzig Jahren ungefähr datirt der Hauptzuwachs. Gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts trat der Breslauer Stadtmusikus mit 2 Klarinetten, 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Cornetten, 2 Trombonen, 1 Fagotto und 1 Paar Pauken — in Summa 12 Mann auf, es war auch ziemlich dieselbe Besetzung zu jener Zeit in den fürstlichen Kapellen der kleinen Höfe wie Celle, Weimar. Das Leipziger Stadtorchester — heute 72 Künstler zählend — ist auf eine Stadtpfeiferei von 7 Mann zurückzuführen. Die Hofkapelle in Dresden war noch im Jahre 1709 nur 31 Mann stark mit 10,700 Thaler Gehaltsetat, von dem auf den Kapellmeister der Maximalsatz mit 1200 Thalern kam, der geringste (200 Thaler) auf die letzten Stimmen in den Streichinstrumenten. Der dortige Hof hatte um jene Zeit schon manchmal musikfestliche Anwandlungen. So mußte, wie Fürstenau mittheilt, im Jahre 1695 der Amtmann zu Dresden alle Instrumentisten requiriren, die in seinem Amtsbezirke aufzutreiben waren und brachte zum Karneval 150 Mann zusammen, worunter hauptsächlich Violinisten, Bratschisten, Baßgeiger, Schalmeibläser, Cimbalisten und Lauteniſten und „6 musikalische Juden aus Prag" waren. Diese damals außerordentliche Zahl repräsentirt nicht viel mehr als den gegenwärtig normalen Bestand der Dresdner Hofkapelle, welche im Musiker-Kalender von 1880 mit 115 Mann angeführt wird. Annähernd dieselbe Stärke weisen die Hofkapellen von Wien (104)

und Berlin (98) auf. Die Durchschnittsbesetzung unserer Theaterorchester ist zwischen vierzig und fünfzig Spieler, bei besonderen Opern und bei Koncerten tritt häufig Verstärkung ein. Mit weniger als sechs ersten Violinen spielen nur wenige gute Kapellen. Es ist mit dieser Minimalzahl, zumal wenn die Instrumente schlecht und tonlos sind, bereits eine schlimme Sache gegenüber den Beethoven'schen und neueren Symphonien. Man muß sich dann auf die Feinmalerei beschränken und den mächtigen und kräftigen Theil der Werke auf sich beruhen lassen. Es ist eigen, daß das jüngste Orchesterinstrument, die Violine, ihren älteren Geschwistern so mächtig über den Kopf gewachsen ist, ähnlich wie die jüngste Kunst, die Musik, den anderen Künsten.

Wo in Deutschland Vereine zur Pflege der höheren Orchestermusik bestehen, findet auch in der Regel die Kammermusik ihre Stätte. Die führenden Kräfte des Streichorchesters veranstalten regelmäßige Quartettproduktionen, zum Theil im Verband mit den Orchestervereinen, wie in Leipzig, Breslau, Frankfurt a/M. Die Quartettvereine sind nicht so zahlreich wie die Orchestervereine. Es kommen ungefähr 41 auf mindestens die doppelte Zahl der letzteren. Sind ja auch die Werke, die hier vorgeführt werden viel anspruchsvoller an das Musikverständnis. Vor dem Orchester hält manchen Zuhörer der Glanz des Klanges, der Wechsel und die Eigenthümlichkeit der Farbeneffekte am Leben, der die eigentlichen musikalischen Gedanken zunächst weder fassen noch verfolgen kann. Die Symphonie bildet ihre Kenner mit der Zeit; das Quartett will sie fix und fertig vor sich haben. Wenn deshalb die Quartettmusik, die von Natur dem Hause und der „Kammer" angehört, in den großen Koncertsälen sich behauptet hat und gewünscht wird, kann man dies als ein rühmliches Zeugnis für die musikalische Entwickelung in Deutschland ansehen. Es giebt einige Städte in Deutschland, nämlich Dresden, Hamburg, Karlsruhe, Köln, Stuttgart, Wien, in denen sogar zwei Quartettgesellschaften ihre Zuhörer finden und selbst einige kleinere Orte, nämlich Sangerhausen, Schweidnitz, Neustadt a. d. H., Kreuznach, Pforzheim haben ihre regelmäßigen Quartettabende. Die volkreichen Städte des deutschen Nordens, Königsberg, Danzig, Stettin glänzen wiederum durch den Mangel an solchen Instituten. Früher wurde in Deutschland die Kammermusik von den Dilettanten eifrig gepflegt. Sie stehen zur Zeit nicht auf der Höhe der modernen

Technik. Daß aber die Liebe für diese feinste Gattung der Instrumentalmusik nicht erloschen ist, beweist die Existenz dieser zahlreichen Quartettgesellschaften. Um der Gefahr der Monotonie zu entgehen, trennt man jetzt allgemein zwei Quartette durch ein Trio oder ein Duo, führt das Klavier mit in den Bund und erweitert den Kreis des Repertoires durch Einfügung von Quintetten, Sextetten, Octetten und anderen mehrsätzigen Ensembles. Blickt man in die Musikkataloge der Gegenwart und vergleicht sie mit den älteren Anzeigen, so ist gar nicht zu verkennen, daß eine Gattung der Kammermusik, die Ensemblestücke für Blasinstrumente, nahezu am Aussterben ist, ein Verlust, den man von verschiedenen Gesichtspunkten aus lebhaft beklagen müßte. Namentlich ist es im Interesse der Bläser zu bedauern, welchen die ganze Entwickelung des Orchesterspiels eine Freude um die andere bereits entrissen hat. Niemand will mehr ein Koncert auf der Flöte, auf der Klarinette, auf dem Horn hören — vom Fagott ganz zu geschweigen —, obgleich Weber, Spohr, Mozart die schönsten Sachen für diese Künste geschrieben haben. Um die zweiten Stimmen in den modernen Partituren zu blasen, lohnt sichs kaum, die kostbare Zeit an die Ausbildung zu wenden und ein Wunder wäre es in Folge dessen nicht, wenn diese Kunst überhaupt zurückginge.

Das Koncertwesen, verhältnismäßig neu wie es ist, kann die Bedürfnisse der Kunst nur soweit decken, als die Fassungskraft vielleicht auch die Laune eines vielköpfigen Publikums reicht. Ein Stück Musikleben wird immer hinter den Koulissen spielen müssen und sehr wichtige Aufgaben werden der Lösung harren, für welche die Musiker unter sich bleiben müssen. In diesem Sinne ist die Gründung der Tonkünstlervereine sehr zu begrüßen, die in Deutschland seit ungefähr vierzig Jahren wahrzunehmen ist. Sie entziehen sich und sollen sich der öffentlichen Aufmerksamkeit entziehen und die öffentliche Musikpflege ergänzen, reguliren und vorbereiten. Sie sollen vor Vergessenheit schützen und die Bahn frei machen, dasjenige vom Alten und vom Neuen retten, was in die gewöhnlichen Geleise nicht ohne Weiteres paßt. Wir haben zur Zeit noch nicht viele solche Tonkünstlervereine und nur in den größten Städten. Der bedeutendste, vielleicht auch der älteste — er bildete sich im Jahre 1854 — ist unstreitig der Dresdner, im gegenwärtigen deutschen Musikleben ein völliges Unicum. Wer ihm von An-

beginn bis jetzt angehört, der hat in den vielen Uebungsabenden und Produktionsabenden, die er veranstaltet, die ganze Musikhistorie, wenn auch nur die instrumentale, praktisch studiren können. Kein Stern irgend welcher Zeit und Größe, der nicht an diesem Himmel erschienen!

Was die Tonkünstlervereine im Kleinen, das erstrebt der „Allgemeine Deutsche Musikverein" im Großen: eine Ergänzung der öffentlichen Musikpflege zu bieten. Von Franz Brendel, dem Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik" einem Manne, dem der Ruhm gebührt Schumann und Wagner von ihrem ersten Erscheinen ab erkannt zu haben, im Jahre 1859 ins Leben gerufen, hat dieser Verein seitdem auf 18 Musikfesten für die Tendenz gewirkt bedeutende, wenig gehörte Werke unserer Komponisten und alte, selten zur Aufführung gelangende, zur Darstellung zu bringen. Manchem jungen unbekannten Talente, Komponisten und ausübenden Künstlern, hat der Verein den Eingang zur Öffentlichkeit erleichtert und namentlich für Berlioz und Liszt unermüdlich gekämpft. Wer mit dem Neuesten auf dem Gebiete der Komposition auf dem Laufenden zu bleiben wünscht, pflegt diese Feste nicht gern zu versäumen. Durch sie ist die erste Kunde nach Deutschland gekommen, daß es auch im Ausland wieder von Symphonien und großen Instrumentalwerken zu klingen beginnt. Die Programme sind immer vom internationalen Horizonte aus zusammengestellt. Regelmäßig begleitete bis in die letzten Jahre diese Feste der „Musikertag", eine theoretische Sektion, aus deren Schoße im Laufe der Jahre vielerlei Anträge und Resolutionen hervorgingen. Sein Hauptziel, eine Vertretung des gesammten deutschen Musikerstandes zu bilden und als solche, eventuell mit Unterstützung des Staates, das öffentliche Musikwesen Deutschlands einheitlich zu regeln, hat er nicht erreichen können. Die Nothwendigkeit nach außen, zusammenzustehen, scheint von den deutschen Musikern über ihren kleinen Parteistreitigkeiten ziemlich vergessen zu sein. Einen der besten Gedanken dieses „Musikertags" hat später die „Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten" zu dem ihrigen gemacht und verwirklicht: den Komponisten und Verlegern ihr Eigenthum zu schützen. Die Gesetzgebung hat die früher übliche Freibeuterei abgeschafft und die geregelten Geschäftsformen siegen lassen. Man darf nicht mehr, will man große Werke aufführen, die Stimmen beliebig leihen oder

abschreiben lassen, sondern man muß sie wirklich kaufen. Außerdem geben die gut situirten Konzertinstitute den Komponisten für die neuen Werke Ehrenhonorare, und die Theaterdirektionen sind gesetzlich gezwungen sich das Aufführungsrecht neuer Opern zu erwerben und von den Darstellungen Tantièmen abzugeben. Das ist ein wesentlicher Fortschritt gegen die Zeit des armen Mozart, der für seine schönsten Opern ein für allemal mit hundert Dukaten abgespeist wurde. Verschiedene Klassen der deutschen Musikwelt wenden sich gegenwärtig dem Associationsprincip zu. Die Klavierlehrer in großen Städten, die Organisten ganzer Landestheile suchen vereint wichtige Fragen künstlerischer oder materieller Natur zu bestimmen. Mag der direkte Erfolg sein wie er wolle, so haben diese Vereinigungen doch den großen Nutzen, daß sie das Standesgefühl der Musiker wecken und befestigen.

Es ist früher an dieser Stelle bereits eingehender ausgeführt worden, wie mit den „Chorvereinen" in die öffentliche Musikpflege Deutschlands ein neuer Faktor eingetreten ist. Das Verdienst dieser Institute leugnen zu wollen ist eine Verblendung. Händel, Bach und alle die großen Meister der Vokalmusik wären für neunzig Procent der deutschen Musikfreunde bloße Namen, wenn diese Chorvereine nicht da wären, die Werke jener aufzuführen. Ob auch in qualitativer Beziehung der Chorgesang diesem Eingreifen der Dilettantenwelt viel dankt, ist eine andere Frage. Grämliche Kunstrichter haben sie in allerjüngster Zeit förmlich mit Heftigkeit verneint und jeder Kenner der Sache weiß, daß diese Singakademien im Durchschnitt sammt und sonders viel zu wünschen übrig lassen. In der Kunst ist Ordnung gerade so nöthig wie im Militär. Und an dieser fehlt es den Chorvereinen sehr häufig zum großen Leidwesen ihrer Dirigenten, unter denen diejenigen, welche ihrer schweren Arbeit wirklich froh sind, nur eine Minorität bilden. Daß aber durch diese Chorvereine die Gesangskunst als solche leiden müsse, daß mit ihnen nicht künstlerisch vollendete Leistungen zu erzielen seien, können nur diejenigen behaupten, welche von der Sache wenig verstehen. Es kommt Alles darauf an, wer an der Spitze steht und wie die Übungen gehalten werden. Wo immer nur ein Stück nach dem anderen mit paukendem Klaviere abgethan wird, da geht es mit dem Gesang bald zu Ende. Das Fundament der Chorleistungen muß die Ausbildung oder doch die Überwachung des einzelnen

Mitgliedes sein und die Aufführung und das Einstudiren begleiteter Werke darf nur die eine Hälfte der Arbeit bilden. Die fortwährende Übung im a capella-Gesang ist unerläßlich und sie bildet Gehör und Stimmkunst gerade so gut, wenn nicht besser als das Studium von Einzelgesängen, bei denen dem Minderbegabten das Klavier die Hälfte der Mängel verdeckt und die Hälfte der Mühe erspart. Jüngst wurde von einem Musikfest berichtet, daß die dabei betheiligten Vereine die Ausführung von Beethoven's »Missa solemnis« abgelehnt hätten als zu schwierig. Dagegen läßt sich nichts sagen. Aber Schumann's „Paradies und Peri" war auch als zu schwierig befunden worden und man hatte deshalb zu der allbekannten „Schöpfung" gegriffen, deren hundertmal besiegte Schwierigkeiten auch diesmal wieder zu allgemeiner Genugthuung überwunden wurden. Es wurde ein Psalm von Mendelssohn mit aufgeführt, der eine kurze, leichte a capella-Stelle enthält. Und an dieser einen Klippe brach in der Generalprobe die ganze Herrlichkeit zusammen: Kontrabässe mußten mitgehen — das Ärgste zu verdecken. Daß der a capella-Gesang den Chorvereinen nicht unzugänglich ist, beweisen die besten unter ihnen: es giebt, wenn auch nur wenige, so doch etliche, die ihn ausschließlich pflegen; ich nenne den Kotzolt'schen Verein in Berlin. Die Literatur dafür ist bekanntlich reich, eins der mächtigsten Vermächtnisse der mittelalterlichen Kunst, das klingende Denkmal einer Zeit, da die Freude an dem harmonischen Zusammenklang ihre schöne Jugend lebte. In mittleren und kleineren Städten ist allerdings die Gründung besonderer a capella-Vereine nicht zu empfehlen. Dort dürfen die einzelnen Interessen sich nicht in so und so viele Organe zersplittern, sondern müssen zusammengefaßt werden: ein Chorverein, der dann und wann etliche Sätze Palestrina singt oder ein sinniges Madrigal, wird auch ein Händel'sches Oratorium schöner ausführen als ein anderer, dem der selbständige Tonsinn nicht geweckt ist.

In einer Reihe deutscher Städte bilden die Chorvereine mit den Orchester- und Koncertgesellschaften ein gemeinsames Institut. Etliche der regelmäßigen Koncertabende bringen dann statt des gemischten Programmes ein ganzes Oratorium, ab und zu wird in den Symphoniekoncerten ein Solist durch den Vortrag kleinerer Chorwerke ersetzt. Gewiß ist in allen Mittelstädten und den kleineren das gemeinsame Arbeiten und das Hand in Hand gehen aller musikalischen

Kräfte die beste Form der öffentlichen Musikpflege und sie lag auch der Thätigkeit jener älteren deutschen Musikvereine zu Grunde, von denen oben gesprochen worden ist.

Zu den weiteren Stützen des einheimischen Musiklebens gehört in den deutschen Städten ausnahmslos ein „Männerchor". Dieses Institut findet sich in größeren und mittleren Städten im Plural und nur wenig Dörfer wird es im ganzen deutschen Lande geben, wo es nicht wenigstens im Keime vorhanden wäre. Die Männergesangvereine sind und bleiben eine deutsche Eigenthümlichkeit. Sie wurzeln in behaglichen und harmlosen Formen unserer Geselligkeit gleich stark wie in den musikalischen Neigungen unseres Volkes. Unsere Chorvereine werden bald Gemeingut der internationalen Musikpflege werden, vielleicht auch unsere Orchester- und Koncertinstitute. Der Versuch aber, unsere Männerchöre in den fremden Boden zu verpflanzen, ist für das Ausland schwieriger. Die Freiheitskriege mit den Liedern von Körner und Weber haben den Männergesang geboren und von da ab war immer in das Thun und Treiben seiner Vereine ein Stück des besten Patriotismus mit verflochten. Sie sangen nicht bloß von Liebe und Wein, sie sangen auch von unserem schönen Wald, vom treuen deutschen Herz und von der Größe des Vaterlandes und sie halfen dem nationalen Gedanken im Volke fortzuleben zu einer Zeit, wo Alles geeignet war, ihn zu ersticken. Unser Geschlecht scheint vergeßlich und nicht besonders dankbar zu sein. Es sucht sich heute mit Vorliebe die komischen Seiten an den „Sangesbrüdern" heraus und gönnt ihnen ihre Feste nicht mehr. Möge die Zeit nie wiederkehren, wo wir sie brauchen! Es ist allerdings richtig, daß viele von ihnen der Kunst nichts nützen. Was haben wir aber für ein Recht, so gleich überall den Maßstab der höchsten Kunst anzulegen? Sie hat unter den Höhen ihre milden Abhänge und Thäler so gut wie die Natur. Im Allgemeinen wird man konstatiren können, daß die Zahl der Männergesangvereine von künstlerischer Bedeutung sich im Laufe der Zeit vermehrt hat und daß Institute wie der Wiener Männergesangverein, der Kölnische, die Dresdner Liedertafel, der Leipziger Universitätsgesangverein „Paulus" in ihrer Berühmtheit nicht mehr so isolirt dastehen, wie vor 30 Jahren. Die studentischen Gesangvereine haben sich beträchtlich vermehrt und die bürgerlichen ebenfalls. Der gesellschaftliche Charakter, welcher in den Männerchören

ebenso wesentlich ist, wie die musikalischen Tendenzen, bringt es mit sich, daß die brauchbaren Kräfte eines Ortes sich nur locker aneinander schließen. Die Vereine konstituiren sich leicht nach Standesunterschieden. Da singen die Handwerker für sich, die Kaufleute, die Beamten. Unter diesen Umständen war es nothwendig, die Einheit der Sache durch andere Mittel aufrecht zu erhalten. Man sammelte die getrennten Glieder wieder in Bünden und die Bünde schlossen sich zu einem großen Gesammtbund: dem allgemeinen deutschen Sängerbund zusammen. Den Einzelbünden liegt ein geographisches Princip zu Grunde, die Vereine in Mecklenburg bilden den mecklenburgischen, die in der Mark den märkischen Sängerbund, die in den Städten an der mittleren Elbe den Elbgausängerbund. Sie repräsentiren die Landeskontingente. Das ganze Vaterland ist in 57 solcher Männerchorbezirke getheilt und der allgemeine Sängerbund umfaßt das gesammte vaterländische Aufgebot. Bei den Festen, welche die Einzelbünde abhalten, haben die kleinen Vereine Gelegenheit sich an der Aufführung großer Kompositionen zu betheiligen. In Wettgesängen messen sie ihre Kräfte und tragen von ihnen Ruhm oder Anregung nach Hause. Der Eifer und der Ehrgeiz wird durch regelmäßige Reibungen immer wach gehalten. Auf den großen Festen des Sängerbundes werden die Manöver ins Große übersetzt. Da hört der Süddeutsche den Nordländer und der Eine lernt vom Anderen. Auf dem größten der bis jetzt abgehaltenen Bundesfeste, dem Dresdner vom Jahre 1865 waren 20,000 Sänger anwesend. Die gegenwärtige Anzahl der Bundesmitglieder wird auf 50,000 angegeben. Das obere Kommando dieser stattlichen Armee, der Ausschuß des Sängerbundes, regiert die Vereine durch ein Liederbuch, dessen jährlichen Zuwachs er bestimmt. Ganz anders als auf allen anderen Punkten der öffentlichen Musikpflege ist für den Männergesang die Arbeit der zeitgenössischen Komponisten von eminenter Wichtigkeit. Seine Literatur ist noch jung und verhältnismäßig spärlich und bedarf des fortwährenden Zuschusses. Der Männergesang hat Grund denen dankbar zu sein, welche ihm frische Nahrung zuführen. In der „Sängerbundstiftung", welche verdienten Tonsetzern oder deren Hinterbliebenen Ehrengaben zuweist, hat er diesem Gefühle Ausdruck gegeben. Wie man sieht, sind auf dem Gebiete des Männergesangvereinswesens Versuche zu einheitlicher Organisation gemacht worden, welche den übrigen Faktoren der

öffentlichen Musikpflege, soweit sie ebenfalls auf dem Vereinsprincipe beruhen, wohl zum Muster dienen könnten.

Die Wirkung der „Männerchöre" reicht weiter nach unten als die der gemischten „Chorvereine". Sie treffen auf Schichten, wo sie nicht bloß der Musik, sondern auch der deutschen Sprache Dienste leisten könnten, wenn dieses Moment gehörig benutzt würde. Es ist erstaunlich, wie taub viele Musiker gegen die Mißhandlung unserer schönen Vokale sind und was man in Männerchören, die sonst sicher und rein singen, zuweilen für ungebildete Laute und in Folge dessen gemein klingende Stimmen hören kann!

Diejenigen Männerchöre, welche Künstlerisches leisten, sollten auf die Ehre nur eigene Koncerte zu geben mehr und mehr verzichten, zu ihrem eigenen und zum allgemeinen Besten. Der reine, scharfe Zusammenklang wohlgeschulter Männerstimmen büßt an den stundenlangen Programmen alle erfrischende Wirkung ein und die isolirte Stellung dieser Korporationen entzieht den Chorvereinen eine Menge guter Kräfte. Schumann hat wohl eine engere Verschmelzung der Männerchöre mit den gemischten Chorvereinen im Sinne gehabt, als er „Der Rose Pilgerfahrt" und „Paradies und Peri" schrieb. Die anscheinend erste deutsche Liedertafel, die von Zelter in Berlin gegründete, war thatsächlich nur ein Anhängsel der Singakademie.

Diesen Orchesterinstituten, Musikvereinen, Chorvereinen als den stabilen Organen der öffentlichen Musikpflege tritt ergänzend und staffirend die bewegliche Gruppe der Virtuosen zur Seite. Sie hatten früher andere Zeiten. Sie bildeten für die großen Städte noch vor hundert Jahren die Achse, um welche sich das ganze Koncertwesen drehte. Sie beherrschten dort den Markt. Allerdings auch mit viel Beschwerlichkeit und nach unseren heutigen Begriffen, Beschwerlichkeiten demüthigender Natur. Wir sehen es mit Recht als eines Künstler vollständig unwürdig an, das Publikum zu bearbeiten und mit Subskriptionsbogen hausiren zu laufen, wie das am Ende des vergangenen und bis in die Mitte dieses Jahrhunderts üblich war. Selbst große und berühmte Virtuosen sahen sich in den großen Städten zu einer regelrechten Belagerung des Publikums gezwungen. Da war Abend für Abend in Privatsoiréen zu spielen, da war ein Laufgraben nachdem andern zu eröffnen, ehe die Zahl von Gönnern für das Koncert gesichert war. Heute nehmen unsere Musikvereine die

Virtuosen auf; ihre Vorträge dienen als Schmuck und Würze zwischen den starken Genüssen der höheren Orchestermusik. Vormals spielte ein Instrumentalsolist nur große Koncerte und Sonaten, ein Sänger trug Arien und Scenen vor. Heute ist der ganze musikalische Kleinkram mitzugelassen, die Lieder und die Charakterstücke. Eine Literatur, deren Reichthum bei dieser Gelegenheit allerdings wenig ausgenutzt wird! Wie oft mag in einer deutschen Koncertsaison Liszt-Wagner's Spinnerlied gespielt, wie oft Schubert's „Du bist die Ruh", Brahms' „Mainacht" und Franz's „Im Herbst" gesungen werden! Der eigentlichen Virtuosenkoncerte sind viel weniger. Nur in großen Städten, Musikplätzen ersten Ranges wie Wien und Berlin, riskiren die jungen Talente, welche um jeden Preis gehört sein wollen, ein eigenes Koncert. Willig folgt das Publikum dem Rufe der Virtuosen nur noch, wenn er von europäischen Berühmtheiten ausgeht. In deren Reihe vorzudringen, ist allerdings sehr schwer, es gelingt unter zwanzig Kandidaten kaum einem. Die stärkste Übervölkerung herrscht im Reiche der Pianisten und es kann traurig stimmen, wie viele junge Leute ihre Kraft, ihre Zeit, ihre höhere Bildung hier dem Traum von Lorbeer und Gold opfern! Die Offerten junger Klavierkünstler, welche alljährlich bei den Direktionen einflußreicher Koncertinstitute einlaufen, sind so zahlreich, daß sie häufig gar nicht beantwortet werden können.

Deutschland, welches lange, nachdem es in der Komposition die Führung ergriffen, noch seine Virtuosen vom Auslande bezog — namentlich die Sänger — ist gegenwärtig auch auf diesem Gebiete der öffentlichen Musikpflege den anderen Ländern überlegen. Die ersten Pianisten Deutschlands Bülow, Rubinstein, sind auch die ersten Pianisten der Welt. Man wird diesen beiden Größen bald überall auch Carl Heymann zuzählen — was dämonische Virtuosität betrifft, eine der interessantesten Erscheinungen des ganzen Jahrhunderts. Frankreich, England, Rußland, Norwegen konkurriren schwach, Italien gar nicht. Hingegen haben sie nie aufgehört uns ausgezeichnete Violinspieler zuzusenden und die jüngsten drei Sieger auf diesem Felde: Sarasate, Sauret, Marsick gehören der französisch-belgischen Schule an, wie auch etliche der in unseren Koncertsälen gefeiertsten Cellisten. Deutschland stellt ihnen aus seinen Landeskindern eine Reihe gleich trefflicher Bravourspieler entgegen. Die eigentlich deutsche Violinschule, welche von jeher auf Ton und

Ausdruck hauptsächlich gerichtet war, wird gegenwärtig am glänzendsten vertreten durch August Wilhelmj und Joseph Joachim. Letzterer, gilt mit Recht immer noch als der erste aller lebenden Geiger, sein Spiel als das Ideal einer künstlerisch verklärten Virtuosität. Eine solche Kunst ist nicht zu übertreffen, selten zu erreichen. Wenn ihm Einer unter den deutschen Violinspielern nahe kommt, ist es Eduard Rappoldi.

Am Anfang dieses Jahrhunderts waren Guitarre und Harfe fleißige Gäste in den deutschen Koncertsälen. Die erstere ist heute ganz unmöglich geworden, die letztere wird nur selten zugelassen. Von den Orchesterinstrumenten sind nur Violine und Cello noch koncertfähig. Horn, Flöte, Klarinette, Oboe und Fagott, an deren Produktionen sich noch unsere Großväter häufig ergötzten und die ebensoviel Recht haben sich hören zu lassen, wie das Cello, verschwinden mehr und mehr vom Virtuosenpodium. Der Kontrabaß, dessen Studium erst nach Beethoven begonnen hat, ist mit seinen Leistungen zu der Verborgenheit der Schulstube und des Orchesterensembles verdammt. Mit der Mode läßt sich nicht streiten, möge die Entbehrung der öffentlichen Anerkennung das Streben der Künstler nicht schädigen!

Eine Kunst, die in Deutschland an der Gleichgültigkeit des Publikums und dem veränderten Zeitgeschmack sterben zu wollen scheint, ist das Orgelspiel. Wie noch heute in dem an Orchestern armen England Orgelkoncerte — organ recitals — einen Haupttheil der öffentlichen Musikpflege ausmachen und zum Theil sowohl unsere Gartenkoncerte, wie die nobleren Symphonieaufführungen ersetzen müssen, so war auch in Deutschland früher die Orgel die Hauptvertreterin der höheren Instrumentalmusik. Die größten Kunstwerke, welche wir auf diesem Felde, neben den Beethoven'schen Symphonien zu nennen haben, Sebastian Bach's große Fugen, Toccaten und Phantasien sind für dieses Instrument geschrieben. Wie selten hört man sie; wie Wenige können sie gut und richtig spielen! Als die Orchestermusik zur Blüthe kam, vergaß man die Orgel. Man vergaß die Gehalte der Organisten auf den modernen Fuß zu setzen, und so liegt das Instrument außerhalb der Bahnen des Strebens und Genießens! Auf denselben Bänken, wo vor zweihundert Jahren Meister spendeten und schwelgten, sitzen jetzt zuweilen Pfuscher, deren Technik und musikalische Bildung nicht das ordinärste Dilet-

tantenmaß überragt. Der preußische Staat war der erste, welcher hier Gefahr im Verzuge gemerkt hat und ihr durch Errichtung eines „Instituts für Kirchenmusik" in Berlin (1822) und später in Breslau vorzubeugen suchte.

Seit der Zeit, wo wir eine eigene Gesangskomposition besitzen, haben wir auch gute Sänger in Deutschland. Wir helfen jetzt den Italiänern mit unseren Kräften aus, fast in demselben Maße, als wir früher auf sie angewiesen waren und unter den Bühnen- und Koncertsängern, die in England und in Amerika die Saison beherrschen, finden sich seit Jahrzehnten immer etliche deutsche Namen. Wenn im Allgemeinen in der deutschen Sängerwelt die Ausbildung und die Kunst geringer ist als das Stimmmaterial, so hängt das damit zusammen, daß der Bedarf an Sängern zu plötzlich gewachsen und die Verwendung der Kräfte zu vielseitig ist. Der Sologesang ist die jüngste unter den musikalischen Künsten in Deutschland. Noch bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts waren die wenigen Opernbühnen im Lande zum größten Theile mit Italiänern besetzt und der Koncertgesang existirte so gut wie gar nicht. Erst als die deutsche Oper aufkam, gegen die Wende des Jahrhunderts, hört man von Errichtung deutscher Singschulen, wie die Hiller'sche in Leipzig. Die deutschen Opernbühnen vermehrten sich aber schneller als der Gesangunterricht zu folgen vermochte und so entstand eine Differenz, welche bis heute noch nicht ausgeglichen ist. Die vielen Opernbühnen brauchen die Kräfte und nehmen sie dem Gesanglehrer als Rohmaterial aus der Hand, sie begnügen sich mit leistungsfähigen Stimmen und überlassen die Entwickelung der Praxis — ohne Zweifel ein schädliches und gefährliches System, für welches aber einzig nur die Verhältnisse verantwortlich sind. Der Koncertsaal war von jeher viel weniger der Schauplatz dieser hilflosen und nur auf das Nothdürftigste abgerichteten Sänger. In Fällen der Noth standen hier immer in den meisten deutschen Mittelstädten eine genügende Anzahl gut gebildeter Dilettanten zur Verfügung. Aus ihrer Mitte ist mancher unserer gegenwärtigen berühmten Berufssänger direkt hervorgegangen. In der jüngsten Generation findet diese würdige Reserve wenig Nachwuchs. So kommt es, daß an Tenoristen, zumal bei Besetzung der Solopartien in Oratorien und ähnlichen Chorwerken, Mangel herrscht. Jungen Leuten von Fähigkeiten winkt hier für die nächste Zeit eine gute Karrière.

Als die modernen Verkehrserleichterungen geschaffen waren, glaubte man von ihnen auch eine völlige Umgestaltung der öffentlichen Musikpflege erwarten zu müssen. Davon ist wenig eingetroffen. Nur dem Solistenwesen kommen die Eisenbahnen zu Gute. Was wir von wandernden Ensembles aufzählen können, beschränkt sich auf etliche Streichquartette, die Müller'schen früher, in letzter Zeit das Florentiner unter Jean Becker und die Ullmann'schen Künstlergesellschaften. Orchester und Chöre bleiben nach wie vor zu Hause. Die Kapellen, welche von Ort zu Ort zogen, sind für die populäre Musik bestimmt. In der Meininger Hofkapelle hat sich zum ersten Male in jüngster Zeit ein Orchesterinstitut höheren Ranges aufs Reisen begeben. Es wird auf seinen Gastspielen viel Anregung durchs Land tragen, hie und da ein nothwendiges Muster aufstellen können. Die erzieherische Mission der öffentlichen Musikpflege kann jedoch immer nur durch stabile, einheimische Institute gewahrt werden.

Wollte man Deutschlands musikalische Bedeutung im Verhältnis zu anderen Ländern nach den Musikfesten bestimmen, die hier stattfinden, so würden wir nicht die Nummer erhalten, welche uns wirklich gebührt. Wir haben nicht ein einziges Musikfest von dem Glanze der »Händel-Festivals« im Londoner Krystallpalaste, oder der neuesten amerikanischen Musikfeste mit den Tausenden von Mitwirkenden. Dort im Krystallpalast sind oft soviel Kontrabässe allein zusammen, als bei uns das ganze Musikfestorchester Instrumente aufweist. Es finden auch in Deutschland verhältnismäßig wenige Musikfeste statt. Eine große Anzahl der Musiker und Musikfreunde betrachtet sie als Knalleffekte und entbehrt sie ohne Bedauern. Die Musikfeste haben für andere Länder eine viel wichtigere Bedeutung als für Deutschland. Ein Musikfest in Birmingham oder Chicago ist nicht nur die glänzendste Erscheinung des dortigen Musiklebens, es ist auch die einzige Gelegenheit große musikalische Kunstwerke kennen zu lernen. Englands Musikfeste sind älter als die unserigen. Sie gingen von London aus, wo bei Gelegenheit des hundertjährigen Geburtstags Händel's im Jahre 1785 an fünfhundert Musiker aus allen Theilen des Landes zusammenkamen, um an vier auf einander folgenden Tagen in der Westminster-Abtei Werke jenes Meisters aufzuführen. Die deutschen Musikfeste begannen bescheidener. Man datirt sie vom Jahre 1804 und von

einem kleinen Landstädtchen Frankenhausen, einem anmuthig unter dem Kyffhäuser gelegenen Orte. Es ist ein naheliegender Gedanke, daß bei außerordentlichen Gelegenheiten sich die Kollegen unterstützen; er wird heute zur Ausführung gebracht, so oft auf dem Lande ein kirchliches Fest gefeiert wird, zu welchem die Musik sich gut schickt: bei den Versammlungen der Gustav-Adolf-Vereine oder von Missionsgesellschaften. Er wird jedenfalls auch bis in die frühesten Zeiten zurück zu verfolgen sein und es ist ein reiner Zufall, wenn die deutschen Musikfeste mit jener Frankenhauser Aufführung von Haydn's „Schöpfung", welcher die Zusammenkunft im Jahre 1804 galt, in Zusammenhang gebracht werden. Der junge Kantor jenes Ortes, G. F. Bischoff, schritt im Jahre 1810 zur Wiederholung des Festes in einem größeren Maßstabe. Aus den Stadtpfeifereien und Hofkapellen, die zwischen Harz und Thüringerwald liegen, kamen jetzt über hundert Instrumentalisten nach Frankenhausen — auch zahlreiche Dilettanten standen mit im Orchester — und aus den ständigen Sängerchören der Umgegend gegen hundert Sänger. Die Einladungen waren bis nach Leipzig ergangen und befolgt worden. Virtuosen ersten Ranges hatten sich eingefunden wie Hermstedt aus Sondershausen, der berühmte Klarinettist, Dotzauer und Queißer aus Leipzig, der Weimar'sche Bassist Strohmeyer; Spohr dirigirte. Um die vorzüglichen Kräfte auch auszunützen schritt man nach der Aufführung der „Schöpfung" am anderen Tage zu einem zweiten Koncerte, bei welchem Beethoven's C dur-Symphonie ausgeführt wurde und der Chor und die hauptsächlichsten Virtuosen — unter denen auch der Organist Fischer aus Erfurt mit einer freien Phantasie — noch einmal Gelegenheit erhielten sich zu zeigen, ganz wie das seitdem auf den Musikfesten aller Länder Brauch geworden und geblieben ist. Spohr hatte für die Gelegenheit verschiedene neue Werke komponirt. Bischoff arrangirte schon im nächsten Jahre wieder ein Musikfest in Erfurt. Zwischen den ersten und zweiten Frankenhauser Musikfest waren auch die Schweizer zusammengetreten und hatten eine „Allgemeine Schweizer Musikgesellschaft" gegründet, die alljährlich ihre Feste hielt und für das Aufblühen des musikalischen Lebens in dem vorher ziemlich klanglosen Lande sehr wichtig wurde. Die Feste trugen dort die musikalische Kultur von Ort zu Ort und eroberten ihr schließlich auch den romanischen Theil des Landes, in welchem die Musik bis dahin noch ganz in der Verachtung des

frühesten Mittelalters gestanden hatte. In Deutschland kam nach den Frankenhauser Musikfesten die Idee der Association musikalischer Kräfte auch in großen Städten zum Ausdruck; in Wien vereinigten sich in den Jahren 1812, 1813 und 1815 über siebenhundert Musikfreunde, Künstler und Dilettanten zur Aufführung Händel'scher Oratorien unter der Leitung Mosel's, des bekannten Bearbeiters; in Hamburg fand eine große Aufführung Händel'scher Werke unter der Mitwirkung der benachbarten Städte im Jahre 1818 statt. Louise Reichardt, die Tochter des bekannten Komponisten und Schriftstellers, hatte die Anregung dazu gegeben; Clasing und Grund dirigirten. Vorher hatten kleinere Musikfeste stattgefunden in Wismar, Ludwigslust, Lübeck, Bremen, Rostock. In den Jahren von 1820 bis 1840 finden wir in verschiedenen Gegenden Deutschlands folgende Verbände zu jährlicher Abhaltung von Musikfesten: den Nieder- und Mittel-Rheinischen, den Elb-Verein, den Thüringisch-Sächsischen, zuletzt den Norddeutschen Musikverein*). Weber, Spontini, Spohr, Schneider, Mendelssohn, Marschner begegnen uns als Festdirigenten. Eine Blüthezeit erreichten die Musikfeste im Jahre 1835. In demselben fanden ihrer 10 statt. Die genannten Verbände haben früher oder später aufgehört Lebenszeichen zu äußern, nur die Niederrheinischen Musikfeste, welche im Jahre 1818 auf Anregung des Elberfelder Musikdirektor J. Schornstein ins Leben gerufen wurden, haben sich erhalten. Man feiert sie alljährlich zu Pfingsten, abwechselnd in Aachen, Köln und Düsseldorf und auch belgische und französische Musiker kommen, sich an ihnen zu betheiligen. Es sind später noch verschiedene Versuche gemacht worden im bairischen, im oberrheinischen und in anderen Landestheilen Musikfeste einzurichten. Sie leuchteten auf wie die Kometen, aber ihre Wiederkehr war unbestimmt. Die letztgegründeten Verbände zur Abhaltung von Musikfesten fallen auf Mecklenburg, Holstein und Schlesien. In der letzteren Provinz hat seit 1875 alljährlich ein Musikfest stattgefunden, Mecklenburg hat seit 1861 deren acht gehabt.

Wenn im Ganzen eine geringe Tendenz vorhanden zu sein scheint, die Musikfeste unter die ordentlichen Organe der öffentlichen

*) Zuweilen wird auch „der Märkische" citirt. Er galt hauptsächlich dem Männergesang.

Musikpflege in Deutschland einzureihen, so sind sie viel leichter zu Stande gekommen, wenn eine außerordentliche Veranlassung vorlag. Als Schneider's Oratorien neu waren, als alle Welt von Mendelssohn's „Paulus" oder „Elias" sprach, da war auch schnell Alles bereit in einem Musikfeste diese Werke so glänzend als möglich vorzubereiten. So hatte auch die neunte Symphonie die Mitwirkenden aus allen Himmelsrichtungen zusammengeführt, als Richard Wagner im Jahre 1872 mit ihrer Aufführung die Grundsteinlegung seines Bühnenhauses in Bayreuth festlich begehen wollte. Die Gedenktage großer Komponisten eignen sich ebenfalls gut zu Musikfesten: Mozart's hundertjähriger Geburtstag wie der Beethoven's sind in dieser Weise in Wien, Salzburg, Bonn und Weimar gefeiert worden. Die Errichtung eines Denkmals für Schumann war gleichfalls in Bonn mit einem Musikfest verbunden, auf welchem Schumann'sche Kompositionen ausgeführt wurden. Das Jahr 1885 wird unstreitig eine große Reihe Musikfeste zu Ehren Bach's und Händel's hervorrufen.

Zu allen diesen reichen Mitteln, über welche das deutsche Musikwesen auf dem Koncertgebiete verfügt, tritt nun noch die Oper hinzu. Auch an Opernbühnen sind wir Deutschen reicher als jedes andere Volk. Wenn wir die österreichischen, die schweizer und holländischen Plätze mit einreihen, besitzen wir zur Zeit 75 solcher Institute. Natürlich ist die Leistungsfähigkeit sehr verschieden. Obenan stehen die Opern der großen Städte und Residenzen. In den Mittelstädten bleiben die Leistungen der Oper in der Regel hinter denen der Koncertinstitute zurück. Die Orchester sind im Theater schwächer besetzt, man hält weniger Proben — Alles aus Ersparungsrücksichten. Dazu kommt der Saisonwechsel. Schluß des Winters geht das Ensemble in alle Richtungen auseinander und der nächste Herbst führt wieder ein ganz neues Personal herbei, auch einen neuen Chor und einen neuen Kapellmeister. Dadurch wird Erziehung und Tradition unmöglich. Das Publikum besucht häufiger die großen Städte und bringt von dort einen höheren Maßstab für die einheimischen Leistungen zurück — andererseits werden die Ansprüche, welche die Erhaltung der Oper macht, immer größer. Kurz es droht hier eine Krisis! Möchten ihr nicht auch die kleineren Hofopern zum Opfer fallen, wie es mit Meiningen und Koburg in letzter Zeit geschehen ist. Denn sie haben oft genug eine frische Initiative ergriffen, die schließlich auch den großen Musikplätzen zu Statten kam. Darm-

ſtadt war lange Zeit der Vorort für die Einführung franzöſiſcher Werke in Deutſchland und noch in der letzten Phaſe der deutſchen Operngeſchichte, im Falle des Wagner'ſchen „Ring des Nibelung" liefen die Reſidenzopern von Schwerin, Weimar, Braunſchweig manchen großen Städten den Rang ab. Für die Leitung der Hofbühnen war immer die künſtleriſche Nobleſſe maßgebend, während die Direktoren der ſtädtiſchen Bühnen mehr Geſchäftsrückſichten gefolgt ſind. Selbſt an einem ſo bedeutenden Stadttheater, wie dem von Leipzig iſt es vorgekommen, daß heute Abend Mozart's „Zauberflöte" und morgen Offenbach's „Schöne Helena" aufgeführt wurden. Es iſt eine Eigenthümlichkeit des deutſchen Opernweſens, daß dieſelben Bühnen, welche ſich ſolch grober Verſtöße gegen die Reinheit des Stils und Geſchmackes ſchuldig machen, dann und wann auch wieder mit dem größten Ernſte eine bildende Tendenz im Repertoire durchführen. So folgt auf eine Operetten-Periode, welche durch das Gaſtſpiel einer berühmten Cancanſängerin veranlaßt worden iſt, ein Cyklus Mozart'ſcher Opern oder Weber'ſcher, oder auch Meyerbeer'ſcher, am häufigſten aber Wagner'ſcher. Die Werke dieſes Komponiſten haben, wie allgemein bekannt, in den letzten Jahrzehnten das Hauptintereſſe des Opernpublikums in Anſpruch genommen. Die Aufführungen des „Ring des Nibelung", welche im Sommer 1876 auf dem eigens zu dieſem Zwecke gebauten Wagnertheater in Bayreuth ſtattfanden, ſchilderte die Preſſe mit der Genauigkeit und Umſtändlichkeit, welche ſie ſonſt nur für Kriegsereigniſſe und die wichtigſten Staatsaktionen entwickelt und mit förmlicher Spannung wird ſeitdem die Verbreitung dieſer Werke über die gewöhnlichen Bühnen verfolgt. Für Wagner und ſeine Sache haben ſich eigene „Wagner-Vereine" gebildet, iſt eine beſondre Zeitung entſtanden, deren Agitation dem Feuereifer der religiöſen Sekten des Mittelalters wenig nachgiebt. Das Ausland iſt dieſer neueſten Entwickelung der deutſchen Opernangelegenheit gegenüber für die deutſchen Bühnen ziemlich gegenſtandlos geworden; nur Verdi's „Aïda" und Bizet's „Carmen" haben einen Eingang in das deutſche Repertoire gefunden.

Die Oper iſt in Deutſchland mehr demokratiſcher Natur als das Koncert, welches faſt nur den höheren gebildeten und bemittelten Ständen zu Gute kommt. Unſere Opernhäuſer ſind zum Theil neue, ſchöne, faſt alle aber geräumige Gebäude, in denen es auch

billige Plätze für den gewöhnlichen Mann giebt. Unsere Koncertsäle, in denen die Abonnementvereine wirken, stammen aus alter Zeit und der geringe Raum, über welchen sie verfügen, ist in der Regel in festen Händen. Bei manchen dieser Koncertinstitute, wie den Philharmonikern in Wien, der Museumsgesellschaft in Frankfurt, ist es überhaupt schwer zu einem Koncert Zutritt zu erlangen, wenn man nicht zu den Mitgliedern gehört. Im Leipziger Gewandhaus sind für einen einzigen frei werdenden Platz immer viele Kandidaten auf Jahre voraus vorgemerkt und die meisten dieser Koncertsitze bleiben durch Erbregelung in derselben Familie. So kommt es, daß das weitere Volk in Deutschland der höheren Instrumentalmusik ziemlich fremd gegenüber steht. Nur in den größern Städten ist außerhalb der Koncertgesellschaften Gelegenheit die Symphonien der Meister zu hören, allerdings bei Gläserklirren und Tellerklappern. Die Meisterwerke der bildenden Künste stehen auf Straßen und in Museen Jedermann zur freien Ansicht zu Gebote, man veranstaltet Schauspielvorstellungen zu herabgesetzten Preisen; von unentgeltlichen Symphoniekoncerten ist, außer in Sondershausen, noch nirgends etwas gehört worden, wie überhaupt der Musik nicht derselbe Theil von Achtung und Fürsorge gewidmet wird, welchen die Behörden für die bildenden Künste, für Literatur und Wissenschaften zeigen.

In den mittelalterlichen Formen der öffentlichen Musikpflege blieb die Tonkunst mehr als im modernen Koncertwesen mit dem gesammten Volke in Verbindung. Jene leben heute nur noch schwach. Von der alten Zeit künden die Glockenspiele, die herumziehenden Banden der Messen und Jahrmärkte und die Leierkasten. Diese Straßenmusikanten und diese Drehorgeln — vormals wahrscheinlich allgemein freudig begrüßt — flößen heute der Mehrheit der Musikfreunde nur Schrecken ein. Man kann sich schwer entscheiden, ob man dabei die Vervollkommungen der Drehorgeln, welche der modernen Mechanik zu verdanken sind, als ein Unglück oder eine Verbesserung zu betrachten hat. Gönne man diesen Maschinen den stolzen Titel eines „Orchestrions" — aber daß sie jetzt selbst Beethoven'sche Symphonien spielen — ist doch entsetzlich! Die englische Straßenmusik besitzt ein Organ, welches in Deutschland auffälligerweise noch nicht eingeführt ist: „die Leierklaviere". Ganz unbekannt mit den Fortschritten der neueren Orchestermusik bleibt übrigens

die große Masse nirgends. Denn in den meisten größeren und mittleren Städten Deutschlands spielen in den Gärten stark besetzte Orchester. In einzelnen finden sich virtuos ausgebildete Kräfte, wie in Berlin, Wien, Hamburg, München. Überall sind es die Regimentskapellen, welche in die Volksmusik einen früher selten zu findenden Glanz des Klanges gebracht haben. Es wäre eine interessante Arbeit, für sich zu verfolgen, wie die Militärmusik von den zwei Spielleuten, welche im 16. Jahrhundert mit jedem Fähnlein liefen, allmählich zu diesen stattlichen Orchesterkörpern herangewachsen ist, welche weit über das Bedürfnis des Dienstes hinausgehend den Organen der öffentlichen Musikpflege einen Zuwachs von einer Seite gebracht haben, von welcher das am allerwenigsten zu erwarten war. Die österreichische Militärmusik genoß lange Zeit den Ruf die beste zu sein. Neuerdings hat Preußen Einrichtungen getroffen, durch welche seinen Regimentskapellen in Zukunft leichter Dirigenten von höherer künstlerischer Bildung zugeführt werden können.

In Bezug auf die populäre Musik zeigt der Süden Deutschlands auffällige Vorzüge. Er ist dem Norden voraus nicht bloß an Menge der kleinen Orchester, sondern auch durch die Güte, mit welcher dieselben musiciren. Die Frische und der Wohlklang, mit dem in den Münchener Volksgärten überall wenige Leute ihre Harmoniemusik aufspielen, findet man in den nordischen Städten seltener; auch das Repertoire ist dort volksthümlicher, vorwiegend auf Tänze gestützt, hier mehr auf Opernarrangements und die Abfälle der gebildeten Musik.

Im Allgemeinen kann man sagen, daß in Deutschland mehr als in jedem anderen Lande auch der gemeine Mann Gelegenheit hat, Musik zu hören. Ob aber der musikalische Sinn im Volke Fortschritte gemacht oder abgenommen hat, ist eine Frage, welche sich nicht so einfach beantworten läßt. Von vielen Seiten werden der Schule Vorwürfe gemacht, daß sie die musikalische Erziehung, den Gesangunterricht, zu sehr vernachlässige. Schon vor hundert Jahren war dies nicht anders, wie man aus Burney ersehen wird. Der Unterschied zwischen heute und damals war aber der: die Lehrer thaten nicht mehr als heute für die Klassen als Ganzes, aber sie nahmen sich der Befähigten eifrig und besonders an. Das geschah im Interesse der Kirche, welche auf Chorgesang mehr als jetzt hielt. Die Kirchenmusiken waren häufig, und durch sie faßte der musika-

lische Sinn im innersten Wesen auch der Kleinstädter und Dorfbewohner Wurzel. Carl Löwe erzählt in seiner Selbstbiographie, wie in der Provinz Sachsen die Sängerknaben der kleinstädtischen Kirchenchöre am Charfreitag die Partien, die sie aus der Leidensgeschichte darzustellen hatten, *selbst* in Musik setzen mußten und wie sie dies thaten, als wäre das eine ganz selbstverständliche Sache. Wenn man heute etwas Ähnliches verlangte, würde man gar nicht verstanden werden. Es war im Interesse derselben Kirche, daß in Böhmen in früherer Zeit ein jeder Schulknabe mit den Büchern auch ein Instrument zum Schulhaus brachte, auf dem er gelehrt wurde. Heute verlangt die Kirche nichts mehr von der Musik und damit gewinnt die Frage des musikalischen Schulunterrichtes eine ganz andere Bedeutung. Das englische Unterhaus schickte im Jahre 1879 einen Musiker aus, um sich in den continentalen Staaten zum Nutzen für das eigene Land genau über den Stand des Gesangunterrichtes zu orientiren. In dem Bericht, welchen dieser, John Hullah, auf Grund seiner Reise veröffentlicht hat, drückt er sein Erstaunen aus gerade in Deutschland, dem Lande der Musik, die Leistungen so mangelhaft als möglich gefunden zu haben. Nur Baiern und Berlin nimmt er von seinen harten Urtheilen aus. Leider ist er im Rechte. Was dem Gesangunterricht in den deutschen Volksschulen fehlt, heißt mit einem kurzen Worte: Methode. Die Schulbehörden behandeln ihn nicht feindselig, sondern — was schlimmer ist — nachlässig. Er ist nichts weiter als eine verschämte Zeitverschwendung. Der Lehrer singt den Kindern oder geigt ihnen einen Choral vor oder ein Volksliedchen, so lange bis der größere Theil der Klasse im Stande ist, die Melodie mehr oder weniger richtig nachzusingen. Das ereignet sich in jeder Woche ein oder zweimal und wiederholt sich Woche für Woche durch sieben saure Jahre. Sauer und unfruchtbar für Lehrer und Schüler, denn man singt bei diesem Verfahren stets wieder von vorne an und kommt nie aus dem Gröbsten heraus. Weder Gehör, noch Gedächtnis, noch Stimme wird dabei gebildet — sondern Alles nur abgenutzt. Warum mag man gerade in den deutschen Schulen die Erfindung der Noten ignoriren, warum gerade bei uns die geringe Wissenschaft von Intervallen und Takt, von Treffen und Zählen? Sie erleichtert die Arbeit, macht sie zu einem Vergnügen und erzeugt Vertrautheit mit und Liebe zu einer Kunst, welche auch das Leben des gemeinen

Mannes ziert und ihm eine Brücke baut zu den Idealen; einer Kunst, welche lange Zeit ein besonderer Ruhm unseres Landes gewesen ist, weil die Liebe zu ihr weiter als in jedem anderen Lande die Schichten des Volkes durchdrang. Man braucht die Möglichkeit einer rationellen Methode des Schulgesanges nicht erst umständlich zu beweisen. Die Beweise liegen vor unseren Grenzpfählen: in den Schweizer Schulen, in den Schulen Hollands und Belgiens. Dort kostet der Gesangunterricht nicht eine Minute Zeit mehr, nicht einen Pfennig Geld mehr als bei uns. Aber er ist auf die Elemente der Musik basirt und seine Resultate sind, daß die Kinder schon lange vor Ende der Schulzeit vom Blatte zu singen verstehen und zwar wirklich zu singen, nicht zu schreien. Die Schweiz ging damit voran, das Singen nach dem Gehör mit dem nach Noten zu vertauschen. Nägeli war es, welcher diese Einrichtung als unterstes Glied einer Reform des allgemeinen Schweizer Musikwesens durchführte. Man weiß allgemein, wie das musikalische Leben jenes Landes, welches früher für die Tonkunst als Barbarenterrain betrachtet wurde, sich seitdem gehoben hat, wie es dem unserer besten Provinzen mindestens ebenbürtig geworden ist. Die ganze Zukunft der öffentlichen Musikpflege ruht auf der Empfänglichkeit und der Verständnissfähigkeit unserer Jugend, und wie die Jugend vorbereitet wird an ihr einst Theil zu nehmen, davon hängt das ganze Schicksal der deutschen Musik ab.

Der musikalische Privatunterricht steht in seiner Wichtigkeit und in seinem Einflusse auf den Stand der öffentlichen Musikpflege hinter dem musikalischen Unterricht in der Schule bereits zurück. Er erstreckt sich, mit diesem verglichen, auf einen beschränkteren Kreis, auf den pekuniär bevorzugten Theil des Volkes. Er hat auch in neuerer Zeit mehr und mehr den Fehler der äußersten Einseitigkeit angenommen und ist fast ein bloßer Klavierunterricht geworden. In Düsseldorf wurden im Jahre 1879 die vorhandenen Klaviere eingeschätzt und man fand auf eine Bevölkerung von 90,000 Seelen 2300 Klaviere. Zieht man in Betracht, daß die Jugend der wohlhabenden Klassen es ausschließlich ist, welche von diesen Instrumenten Gebrauch macht, so läßt sich ungefähr berechnen, wie beliebt unter unseren jungen Leuten das Klavierspiel geworden ist. Nun ist das Klavier ein vorzüglich werthvolles Instrument für musikalische Menschen, aber es ist schlecht geeignet, Jemanden musi-

kalisch zu machen. In der That kommt auch ein großer Theil unserer Klavierdilettanten gar nicht bis zur Musik, sondern bleibt bei jenen Rêverien, Papillons, Fantasien und dem anderen Klimperkram stehen, welcher durch schöne Titel den Mangel alles musikalischen Gehaltes zu verdecken sucht. Die ältere Zeit, in welcher die Dilettanten sich mehr den Streichinstrumenten widmeten, um bei einem Quartett brauchbar zu sein, kannte diese seichte Literatur nicht. Der russische Kapellmeister Steibelt, welcher Anfangs dieses Jahrhunderts die ersten Potpourris drucken ließ, steht sehr vereinzelt. Einige Schriftsteller nehmen das neue Unkraut sehr ernst, als das Zeichen des nahenden Verfalls der Musik. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird es sich jedoch ohne besondere Schwierigkeiten wieder ausrotten lassen. Eine sehr gute Medicin dagegen hat der deutsche Musikverlag in den billigen Klassikerausgaben aufgestellt. Die weitere Abhilfe muß von den Musiklehrern erwartet werden. Der erste Unterricht am Klavier entscheidet in der Regel über die ganze musikalische Entwickelung eines Kindes und diejenigen Eltern sind im Irrthum, welche meinen: für den Anfang seien das billigste Instrument und der billigste Lehrer gut genug. Es ist diesem Fehler zuzuschreiben, daß das Klavierspiel bei Tausenden nichts weiter wird als eine gedankenlose Tändelei, von welcher Geist und Gemüth so leer ausgehen, daß es vornehme Naturen nur dauern kann. Von diesem Standpunkt aus beklagt es Gutzkow mit Recht, daß die Bildung so vieler deutschen Frauen nur in ihrem „bischen Klavierspiel" bestehe.

Der erste Klavierunterricht lag Jahrzehnte lang in ungeeigneten Händen und wurde Personen überlassen, welche nur nebenbei sich mit Musik beschäftigten. An gründlich geschulten Kräften fehlte es, bis die Konservatorien entstanden. Diese haben inzwischen den Bedarf an guten Musiklehrern mehr als gedeckt; selbst in kleinen Städten unterrichten jetzt allenthalben ehemalige Zöglinge von Konservatorien. Es ist demnach zu erwarten, daß auch das Klavierspiel der Dilettanten mit der Zeit für die allgemeine musikalische Bildung ergiebiger werden wird. Ohnehin hat es unter diesen Dilettanten nie an solchen gefehlt, deren Leistungen auf künstlerischer Höhe standen, wenn auch ihr Procentsatz ein verhältnismäßig zu geringer war.

Das musikalische Lehrfach ist es zunächst, welchem die Konservatorien zu Gute gekommen sind. Schon jetzt treffen wir deutsche Musiklehrer in aller Herren Ländern und die Fremden schicken ihre Jugend nach Deutschland, um hier Musik zu lernen, weil der Unterricht besser und billiger ist als bei ihnen zu Hause. Die Konservatorien haben indeß von vornherein keinen besonderen Werth auf die pädagogische Ausbildung ihrer Zöglinge gelegt. Der Mehrzahl von denen, welche mit Stundengeben ihre Existenz gründen, schwebt während ihrer Studienjahre der Glanz einer Komponisten- oder Virtuosenkarrière vor und viele von ihnen halten sich in ihrem Innersten zu gut zum Lehren. Diese Geringschätzung einer Thätigkeit, in welcher zuweilen Meister wie Chopin ein Behagen fanden, ist eine entschiedene Verirrung. Ihr vorzubeugen haben jetzt eine große Anzahl der Konservatorien den besten Weg eingeschlagen, indem sie durch Errichtung von Übungsschulen ihren Schülern Gelegenheit geben, sich auf das Lehrfach direkt vorzubereiten.

Indem die Konservatorien für das musikalische Unterrichtswesen genügend viel Kräfte ausbildeten, um dem pädagogisch-musikalischen Dilettantismus die Zügel aus der Hand zu nehmen, haben sie der öffentlichen Musikpflege in Deutschland indirekt einen Vorschub geleistet, dessen gute Wirkung sich noch mehr und mehr zeigen wird. Durch sie ist aber auch unter den Musikern selbst die durchschnittliche Leistungsfähigkeit beträchtlich gehoben worden und schneller als vor der Errichtung solcher Institute werden die Fortschritte sichtbar. Wer vor fünfzig Jahren ein Spohr'sches Violinkoncert bewältigen konnte, der galt für ein außerordentliches Talent. Heute prästirt dies jeder Geiger in unseren guten Orchestern und mit Klaviervirtuosen, wie sie vor etlichen Jahrzehnten wären angestaunt worden, ist heute Deutschland wie übersäet. Es ist die Schattenseite der Konservatorien, daß sie es zu leicht machen, Musik zu studiren und daß dadurch der Stand bereits überfüllt ist. Da aber die Zahl derjenigen Musikschulen, welche der Staat ganz oder theilweise unterhält, im Wachsen begriffen ist, liegt der Gedanke nicht so fern, daß die Regierungen in Deutschland eines Tages sich vielleicht der Konservatorien als derjenigen Organe bemächtigen werden, von denen aus sie das ganze Musikwesen zu regeln vermögen. Dann würden sich leicht Handhaben finden, Nachfrage und Angebot in das rechte Verhältnis zu bringen.

Wir haben in Deutschland zur Zeit vierzehn Konservatorien, von denen drei auf Berlin, je eins auf Dresden, Frankfurt a/M., Hamburg, Köln, Leipzig, München, Prag, Straßburg, Stuttgart, Wien und Würzburg kommen. Das älteste von ihnen ist das Prager, welches im Jahre 1810 als Landesinstitut gegründet wurde, bald darauf im Jahre 1812 errichtete der König von Würtemberg eine Musikschule in Stuttgart als Supplement der Hofkapelle. Sie scheint nicht lange bestanden zu haben. Unter den Staatsanstalten ist die jüngste die Königliche Hochschule zu Berlin; die Königliche Musikschule zu Würzburg erfuhr im Jahre 1875 eine bedeutende Reorganisation. Unter den Privatunternehmungen hat das Leipziger Konservatorium von jeher ein bedeutendes Ansehen genossen. Es hatte zeitweise bedeutende Männer wie Mendelssohn, Moscheles, Hauptmann zu Lehrern und die Studien fanden an dem reichen und vielseitigen Musikleben der Stadt einen stärkeren Rückhalt als er anderwärts in der Regel zu finden war. Das Hoch'sche Konservatorium zu Frankfurt a/M. ist das jüngste unter den Privatstiftungen. Es dankt seine Errichtung einem bedeutenden Legate eines dortigen Musikfreundes*).

Wie weit wir mit dieser großen Zahl von Konservatorien dem Auslande überlegen sind, zeigt ein Blick auf England und Frankreich, welche je nur ein Institut dieser Art besitzen: die Royal Academy of Music in London und das Conservatoire de Paris.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die Ausbildung der Komponisten nicht die starke Seite dieser Konservatorien ist, denn ein Kompositionstalent wird durch den Massenunterricht eher geschädigt, als gefördert. Nicht einmal die bloße Kompositionstechnik kann dabei zu ihrem vollen Rechte kommen. Ja selbst für die einfachsten Disciplinen der Theorie, wie für die Harmonielehre, ist der Unterricht an einzelnen Konservatorien ziemlich unergiebig, weil zu viele Schüler in den Klassen aufgenommen werden. Da passirt es, daß ein Zögling den ganzen Kursus bis zur Fuge absolvirt hat und nicht eine einfache Modulation ausführen oder mit dem Gehör verfolgen kann. Die Übelstände des Massenunterrichts treten auch

*) Dergleichen Akte der Munificenz sind in der neueren deutschen Musikgeschichte sehr selten. In Mainz existirt eine Stiftung des Musikalienhändlers Schott zum Besten des Orchesters. In Leipzig hat ein Privatmann für die Aufführung der neunten Symphonie das Gewandhausorchester mit einem Legat bedacht.

in der Ausbildung für die virtuosen Fächer hin und wieder zu Tage und es zeigt sich, daß ein junger Künstler, welcher eine Reihe von Koncerten und anderen Stücken ganz annehmbar spielt — nichts weiter kann und unselbständig und unmusikalisch geblieben ist.

Diese Mängel sind mit Recht vielfach hervorgehoben worden. Man thut aber Unrecht, sie dem System der Konservatoriumsbildung überhaupt zur Last zu legen und darüber die vielen Vortheile, welche dasselbe bietet und den Nutzen, welchen ihm das deutsche Musikwesen verdankt, zu ignoriren. Sie sind immer auf den Zustand der jeweiligen Leitung zurückzuführen. Die Direktion und Organisation ist wie bei jedem musikalischen Emsemble auch bei den Konservatorien die Hauptsache und die besten Lehrkräfte können durch einen schlechten Direktor lahm gelegt werden. Wer daher für sein Kind ein Konservatorium zu wählen hat, der thut gut, sich über diesen Punkt so genau als möglich zu erkundigen und sich nicht damit zu begnügen, daß berühmte Männer an der Anstalt unterrichten, sondern auch danach, wie sie dies thun, danach: ob der Unterricht in den einzelnen Fächern ordentlich Hand in Hand geht und ob die Einrichtungen so sind, daß dem Talente die Pflege wird, die es verdient.

Das Konservatoriumswesen, in Italien frühzeitig blühend, hat auch in Deutschland immer schon gekeimt. Die Schülerreihen des alten Bach, des Abt Vogler, zuletzt noch des Dessauer Friedrich Schneider, repräsentiren sie nicht eine Art von Konservatorien? Heute erstreckt sich das Konservatoriumssystem mit seiner Vereinigung von vorzüglichen Lehrkräften an einer Stelle auch auf die Ausbildung der Dilettanten. Wir haben zu den obengenannten Konservatorien noch eine ganze Reihe von Musikschulen, — etliche davon in städtischer Regie, wie Basel, Aschaffenburg, — in denen die Kinder der Stadt sich Fertigkeit und Wissen in mehreren musikalischen Disciplinen bequem erwerben können. Auch die Ausbildung in den Blasinstrumenten geht mehr und mehr auf Konservatorien über. Unsere Bläser gingen in früherer Zeit hauptsächlich aus den Stadtpfeifereien hervor. Auch berühmte Meister wie Quantz sind diese Schule durchlaufen. Als diese in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts mehr und mehr in Verfall geriethen, galt es dafür einen Ersatz zu schaffen und diesen boten die Konservatorien. Das Prager Konservatorium hat schon bei seiner Gründung diese Unterrichtszweige mit

berücksichtigt, andere haben sie jetzt aufgenommen. In Weimar gründete die Regierung in Erkenntnis eines drohenden Nothstandes eine besondere großherzogliche Orchesterschule.

Angesichts dieser Fürsorge für die Orchesterspieler liegt der Gedanke an die Orchesterinstrumente nahe. Wegen der Blasinstrumente sind wir zur Zeit jeder Besorgnis überhoben. Aber wie steht es mit den Geigen? Jedermann merkt am Solospiel den Unterschied zwischen einer guten und einer schlechten Violine. Im Orchester sind gute Geigen ebenso wichtig, namentlich für die Kompositionen der neueren Zeit. Und doch spielen unsere trefflichen Quartettisten vorwiegend schlechte Instrumente. Die alten guten italiänischen Violinen werden immer seltener; Meister, welche gleich schöne Exemplare zu bauen verstehen, giebt es wenige und sie hüllen ihre Kunst in der Regel in Geheimnisthuerei. Wir brauchen wieder eine Geigenmacherschule, wie sie früher bestanden. Wer wird etwas in dieser Sache thun?

Es ist am Eingang dieser Betrachtungen ausgesprochen worden, daß der gute Zustand der öffentlichen Musikpflege die Blüthe oder den Verfall der Komposition mitbedinge. Damit kann nun nicht behauptet sein, daß die Komposition auf den Gang der öffentlichen Musikpflege ohne Einfluß sei. Die Gegenbeweise liegen zu stark zu Tage: Jeder kennt den Zusammenhang zwischen dem modernen Orchester und der neuen Symphonie, zwischen unseren Chorvereinen und dem Oratorium. Die Komposition ist die Seele der öffentlichen Musikpflege, sie zwingt die letztere unter Umständen auf neue Wege und in neue Formen. Von dieser Seite her sind aber an die öffentliche Musikpflege Deutschlands in neuerer Zeit nur auf einem Gebiete neue Ansprüche herangetreten: nämlich in der Oper. Hier waren schon lange bedeutende Mängel bemerkbar. Die kleineren Bühnen namentlich gingen mit der großen Oper auffällig über ihre Kräfte. Die Wagner'schen Werke und die an sie geknüpfte Agitation brachten die Krisis endlich zum Ausbruch. Ihr Ende wird vielleicht eine

völlige Reform des deutschen Theaterwesens sein und der vollständige Untergang der kleinen Opernbühnen. Was diese retten kann, ist der Rückzug auf das Genre der Spieloper. In diesem ist allerdings die Produktion auffällig schwach. Unter 53 deutschen Opern, welche innerhalb der letzten sechs Jahre veröffentlicht worden, sind nur 5 mit Dialog und unter diesen ein einziger Treffer: „Das goldne Kreuz" von J. Brüll. Dieser einst blühende, gut deutsche Kunstzweig ist von den schöpferischen Geistern Deutschlands seit Lortzing's Zeit sehr vernachlässigt worden. Für den Ausfall bieten die Operetten der Offenbach, Suppé, Lecoq, Genée und Strauß keinen Ersatz.

Während in die Oper mit der neueren Komposition eine große Unruhe einzog, ist im Koncertsaal im Wesentlichen Alles im alten friedlichen Geleise fortgegangen. Es sind zwar auch hier Neuerungen versucht worden, aber diese neuen Versuche, wie viel Streit und Ärgernis sie auch in die musikalische Ästhetik hineintrugen, haben an den üblichen Formen der öffentlichen Musikpflege nichts geändert. Die Berlioz'schen und Liszt'schen Programmsymphonien verlangen zu dem Beethoven'schen Orchester nur einen Zusatz von Blech und Harfe. Für unseren Koncertbedarf liegt ein so großer Schatz von Meisterwerken vor, daß auf hundert Jahre hinaus keine neue Note geschrieben zu werden brauchte. Ein großer Theil des besten Alten ist für die öffentliche Musikpflege noch gar nicht ausgebeutet. Erst die jüngste Zeit hat „Bach-Vereine" gegründet, Händel- und Bachgesellschaften geschaffen und ist auf jede Weise bemüht die Denkmäler der alten Tonkunst aus den Archiven auf den allgemeinen Markt zu bringen, wo sich Jeder an ihnen erbauen kann. Dieser Zug ist der neueren Musikpflege eigenthümlich, die frühere Zeit begnügte sich an der Produktion der Mitlebenden. Er ist wohl geeignet, den musikalischen Horizont unserer Generation zu erweitern, sie kenntnisreicher und empfänglicher zu machen als irgend eins der vorangegangenen Geschlechter.

Trotz alledem ist es übel gethan, die gegenwärtige Produktion principiell gering zu schätzen. Wer mit Orchester und Chor praktisch zu thun hat, weiß die erfrischende Wirkung zu würdigen, welche die

Beschäftigung mit einem wirklich neuen Werke auf die Ausführenden äußert — und wäre auch der Werth des Neuen nur zweifelhafter Natur. Ausschließlich bekannte Werke verleiten leicht zu einem bequemen Schlendrian.

Wir haben aber auch keinen Grund zur Geringschätzung der heutigen deutschen Komposition und der Vorwurf des Epigonenthums, welcher ihr so oft gemacht wird, ist ungerecht und beruht auf einer falschen Voraussetzung: Auf der Idee, daß Beethoven's Werke überboten werden müßten. Sie können nicht die Norm sein, weder vom Standpunkte des Publikums aus noch von dem der Komponisten. Gleichwohl darf es sich unsere Zeit zur Ehre anrechnen, daß in ihr einige Symphonien entstanden sind, welche man mit dem Beethoven'schen Maßstabe messen darf, unter welche ich die beiden von Brahms und die erste in D moll von Robert Volkmann unbedingt einrechne. Andere haben die einfachen Formen und Gedankenwege gewählt, welche in der Zeit vor Beethoven üblich waren, unter ihnen auch Schumann in seiner ersten und vierten Symphonie und nach ihm Jüngere mit gleichem Glücke. Etliche griffen die alte Idee der Programmsymphonie wieder auf und andere gingen auf die Tanzformen der Suite zurück. So sehen wir auf dem Gebiete der Symphoniemusik zur Zeit die Komponisten mehrerlei Richtungen einschlagen: auf jeder mit verschiedenen Resultaten je nach Begabung und Fleiß. Für die Koncerte ergiebt dies einen bedeutenden Zuwachs an neuem Stoff; der Zeitabschnitt von 1874 bis 1880 hat uns 82 neue Symphonien und symphonieartige Orchesterwerke beschеert. Diese Fruchtbarkeit übertrifft die der vergangenen Zeiten; vielleicht wurde vor hundert Jahren ebenfalls so viel oder noch mehr geschrieben, aber jedenfalls weniger gedruckt. Noch vor etlichen Jahrzehnten schien auf dem Felde der Symphonienkomposition ein Nothstand zu herrschen, dem man mit Preisausschreiben zu begegnen suchte. Einen schwächeren Ertrag liefert die gegenwärtige Produktion für die Ouverture, einen spärlichen für die Koncertliteratur: am günstigsten noch für Klavier- und Violinkoncerte, am geringsten für das Cello. In der Kammermusik sind Quartette und Trios mit Pianoforte am besten bedacht, Duos für Violine noch gut, für

Cello ungenügend. Streichquartette erscheinen durchschnittlich zehn im Jahre, Sextette und Quintette für Streichinstrumente nur je eins, Ensembles für stärkere Besetzung sehr selten, für Blasinstrumente, wie schon oben bemerkt, fast gar nicht mehr. In der gesammten Instrumentalliteratur haben wir Deutschen nicht mehr so ausschließlich das Monopol als früher. Frankreich producirt stärker als je vorher, einem seiner Hauptkomponisten St. Saëns haben sich die deutschen Koncertsäle anstandslos geöffnet, Bizet und vielleicht auch Godard werden möglicherweise nachziehen. Rußland und Schweden, Jahrhunderte lang stille stumme Länder, schicken uns Symphonien, die Interesse erregen. Eine der liebenswürdigsten Überraschungen hat uns das alte Land der Musikanten, Böhmen mit den keck natürlichen Kompositionen Dvořak's bereitet. Der deutsche Musikalienhandel, vorzüglich organisirt wie er ist, leitet alle Regungen im Ausland a tempo auf den deutschen Musikmarkt, welcher hierdurch wieder einen halbwegs internationalen Anstrich erhalten hat. In der Vokalkomposition haben wir — die Oper ausgenommen — weniger Anlaß kosmopolitisch zu sein. Es war hier Italien, mit Verdi's Manzonimesse, welchem wir einen Beitrag zum einheimischen Repertoire verdanken. Chorwerke kleinerer Form entstehen und verschwinden in ungeheurer Menge. Vieles darunter ist werthvoll und originell. Von großen Oratorien hat in letzterer Zeit nur Kiel's „Christus" einen dauernden und allgemeinen Erfolg errungen. Auch die Produktion ist spärlich im Vergleich noch zu der Zeit, wo Friedrich Schneider und Carl Löwe die vielen Oratorien schrieben. Man beschuldigt das Publikum in Folge dessen der Gleichgültigkeit gegen große und ernste Vokalwerke. Die Größe liegt leider vielfach nur in dem äußeren Umfang; der Ernst im guten Willen der Komponisten, welcher sich am deutlichsten in den mit Haaren herbeigezogenen Chorälen äußert. Daß unser Publikum von jenem Vorwurf frei zu sprechen ist, lehrt ein Blick auf die Programme der Chorvereine. Wie gern lauscht es der Aufführung Händel'scher Oratorien! Es lehrt ferner die Thatsache, daß unter den neuen Chorkompositionen größerer Form gerade solche mit entschieden liturgischem Texte die allgemeinste Begeisterung erregt haben:

nämlich das „Deutsche Requiem" von Brahms und die B moll-Messe von Albert Becker.

Dasjenige Gebiet, auf welchen die deutsche Komposition der Gegenwart sich am fleißigsten und erfolgreichsten bewegt, ist das Lied — das deutsche Lied. Quantitativ ist der Ertrag enorm: Es kommen auf das einzige Jahr 1880 ungefähr 1800 neue Lieder. Qualitativ wenigstens im Vergleich zu der Produktion der Proch'schen und Reißiger'schen Periode ungleich besser. —

Noch einmal sei es wiederholt: Für die öffentliche Musikpflege der Gegenwart ist die zeitige Komposition nur von untergeordneter Wichtigkeit — aber wie sie eben ist, dürfen wir uns derselben im Interesse der öffentlichen Musikpflege nach mancher Richtung hin freuen.

Soll zum Schluß der Stand der öffentlichen Musikpflege in Deutschland mit einem kurzen Worte bezeichnet werden, so muß dies lauten: Die öffentliche Musikpflege Deutschlands ist reich an Mitteln, arm an Organisation. Mit ihrem besten Theile, dem Koncertwesen, ist sie gleich dem ersten, besten Handelsartikel den Wandlungen des öffentlichen Geschmackes Preis gegeben. Denn die Existenz der Vereine ruht an vielen Stätten des Landes auf schwachen Füßen und die eifrigsten Bestrebungen gehen wieder verloren aus Mangel an fester Fassung. Die deutsche Musik ist uns aber ein theueres Vermächtnis der Väter, in schlechten und guten Tagen stolz bewährt; sie war Jahrhunderte lang ein Schmuck deutschen Kulturlebens. Sie ist unserem Lande nicht ein eitler Luxus, sondern ein ideales Gut, aus welchem Tausende und wieder Tausende ihre höchste Erbauung schöpfen, sie darf als ein wichtiges Bildungsmittel betrachtet werden, welches sehr wohl die Gesinnung veredeln, die Sitten verfeinern kann. Aus diesen Gründen darf man hoffen und jeder Freund der Musik sollte dahin zu wirken trachten, daß auch die deutschen Regierungen mit der Zeit die öffentliche Musikpflege zum Gegenstande ihrer Aufmerksamkeit und Fürsorge machen.

Digitized by Google

Auf einen indirekten Faktor derſelben, auf die Konſervatorien haben ſie bereits begonnen ihre ſchützende Hand zu legen. Die franzöſiſche Regierung hat es ſich viel koſten laſſen, das was wir in unſeren Vereinen haben, in ihrem Lande erſt zu ſchaffen. Bei uns gilt es nur eine Kleinigkeit: erhalten und nachhelfen. Aber vorerſt muß wieder Einigkeit unter den Muſikern herrſchen!

Sammlung musikalischer Vorträge.

Herausgegeben von

Paul Graf Waldersee.

— Velinpapier mit künstlerischem Bücherschmuck. —

Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne Renaissance-Einbanddecken als Sammelmappen à 1 ℳ.

Erschienen sind:

Serie I.

Nr. 1. Über Johann Sebastian Bach. Von Philipp Spitta.
" 2. R. Wagner's Siegfried. Von Hans von Wolzogen.
" 3. Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann. Von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. Robert Schumann und seine Faustscenen. Von Selmar Bagge.
" 5. Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes. Von August Reißmann.
" 6. Wolfgang Mozart. Von Emil Naumann.
" 7. Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's. Von Paul Graf Waldersee.
" 8. Mattheson u. seine Verdienste um die deutsche Tonkunst. Von C. Meinardus.
" 9. Friedrich Chopin's Leben und Werke. Von A. Niggli.
" 10. Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts. Von W. J. von Wasielewski.
" 11. Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik. Von Jul. Allihn.
" 12. Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine. Von H. Kretzschmar.

Serie II.

" 13. Robert Schumann's Manfred. Von Paul Graf Waldersee.
" 14. Fr. Chopin's Individualität. Von Franz Liszt. Frei ins Deutsche übertragen von La Mara.
" 15. Franz Schubert's Leben und Werke. Von A. Niggli.
" 16. Öffentliche Musikpflege in Nordamerika. Von Max Goldstein.
" 17. Giovanni Battista Pergolese. Von H. M. Schletterer.
" 18. Goethe's Verhältnis zur Musik. Von W. J. von Wasielewski.
" 19. Die geschichtliche Entwickelung der Sonate. Von S. Bagge.
" 20. Peter Cornelius. Von Hermann Kretzschmar.
" 21/22. Faustina Bordoni-Hasse. Von A. Niggli.
" 23/24. Johannes Brahms. Von H. Deiters.

Serie III.

" 25. Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Von Martin Roeder.
" 26/27. Josefine Lang. (Lebensskizze.) Von H. A. Köstlin.
" 28. Die Entwickelung unserer Notenschrift. Von Hugo Riemann.
" 29. Ludwig Spohr. Von H. M. Schletterer.
" 30. Gertrud Elisabeth Mara. Eine deutsche Künstlerin des 18. Jahrhunderts. Von A. Niggli.
" 31/32. Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Deutschland. Von Hermann Kretzschmar.
" 33. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Von Josef Sittard.
" 34. Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesanges. Von H. A. Köstlin.

Ferner haben namhafte Schriftsteller und Musikhistoriker ihre Betheiligung zugesichert und Vorträge in nahe Aussicht gestellt.

Mögen diese Vorträge sowohl den Musikern als vornehmlich dem Publikum, welches edle Hausmusik pflegt, gute Koncerte besucht und mit musikalischem Interesse reiche allgemeine Bildung verbindet, empfohlen sein.

Alle Buchhandlungen nehmen gleich den unterzeichneten Verlegern sowohl Subskription auf das Ganze, so wie Bestellungen auf die einzelnen Vorträge an.

Leipzig, Oktober 1881.

Breitkopf & Härtel.

Sammlung
Musikalischer Vorträge.

Nr. 35.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Von

Josef Sittard.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1881.

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Von

Josef Sittard.

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

33.

Felix Mendelsſohn Bartholdy.

Von

Joſef Sittard,

Lehrer am Konſervatorium zu Stuttgart.*)

Ich kann als Künſtler nicht mehr ſein, denn ich als Mann bin, und der rechte ganze Mann will als Künſtler nicht weniger ſein". Dieſe Worte eines geiſtreichen Muſikſchriftſtellers und Muſikpädagogen dürften wohl auf Wenige in dem vollen Maße Anwendung finden als auf Felix Mendelsſohn, jenen liebenswürdigen Künſtler und Menſchen, bei welchem Alles ſich zu ſchönſter Harmonie bildete und geſtaltete. Er war ein Künſtler im edelſten Sinne des Wortes; die Kunſt beſtand ihm nicht in der bloßen Aneignung äußerer Fertigkeiten, in techniſchem Wiſſen und Können, ſondern ſie war ihm jene Himmelsgabe, die uns zum Guten, Schönen und Wahren erhebt; ſie war ihm eine Herzensbildnerin und eine Herzenskündigerin.

*) Nachſtehender Vortrag wurde am 1. Februar dieſes Jahres im großen Saale des Obern Muſeums zu Stuttgart gehalten. Die demſelben zu Grunde liegenden Quellen ſind zunächſt: „Die Familie Mendelsſohn" von Henſel, „Felix Mendelsſohn" von Auguſt Reißmann, „Meine Erinnerungen an F. M." von Eduard Devrient, „Briefe und Erinnerungen an Mendelsſohn" von Ferdinand Hiller, ſowie die Briefe Mendelsſohn's, der Briefwechſel zwiſchen Goethe und Zelter, und „Goethe und Felix Mendelsſohn Bartholdy" von Dr. Karl Mendelsſohn Bartholdy.

Das Schicksal hatte unseren Künstler weich gebettet. In glücklichen, wenn nicht glänzenden Verhältnissen erzogen, bewundert, verehrt und geliebt von allen, die in nähere Berührung mit ihm kamen, hat er nie etwas von dem Ernst des Lebens erfahren, wie ein Joh. Seb. Bach oder ein Ludwig van Beethoven, wenn ihm auch jener bittere Wermuthstropfen in den Kelch des Lebens nicht erspart geblieben, dem auch der glücklichste Sterbliche nicht entgehen kann.

Felix Mendelssohn ist der Enkel des Philosophen Moses Mendelssohn, jenes Mannes, welcher unter den gedrücktesten und schwierigsten Verhältnissen am Kampfe für geistige Freiheit so lebhaften und erfolgreichen Antheil nahm, und zugleich der Begründer des Namens und des Hauses Mendelssohn wurde. Moses Mendelssohn wurde am 6. September 1729 in Dessau als der Sohn eines armen Schreibers und Lehrers an der dortigen Primärschule, Namens Mendel geboren. Bei dem Mangel an jeglichen Mitteln, dem von Natur aus begabten und lernbegierigen Knaben eine bessere Erziehung zu Theil werden zu lassen, sollte Moses eben auch Handelsjude werden und mit dem Pack auf dem Rücken sein Brod verdienen. Die Liebe zur Wissenschaft trieb jedoch den kaum vierzehnjährigen nach Berlin zu seinem geliebten Lehrer Fränkel, früheren Rabbiner in Dessau, und so passirte er eines Tages das Rosenthaler Thor, das einzige, durch welches fremde Juden in Berlin einziehen durften. Die nun folgenden Jahre waren Jahre der bittersten Armuth, der größten Entbehrungen, so daß Moses Mendelssohn an dem einen Brode, welches für die ganze Woche die einzige und ausschließliche Nahrung bildete, mit Strichen die täglichen Rationen bezeichnete, welche er essen durfte.

Erst nach vielen Jahren gestaltete sich seine Lage besser. Im Jahre 1750 wurde er Hauslehrer und später Buchhalter bei dem Seidenwarenfabrikant Bernhard, einem angesehenen und reichen Berliner Juden, nach dessen Tode er Mittheilhaber des Geschäftes wurde. Seine schriftstellerische Thätigkeit brachte ihn in freundschaftlichen Verkehr mit Männern wie Herder, Kant, Michaelis, Lavater und Anderen, hauptsächlich aber mit Lessing, der ihm in seinem „Nathan" ein so schönes Denkmal gesetzt hat.

Nach seinem am 4. Januar 1786 und wie fast bei allen Angehörigen der Mendelssohn'schen Familie rasch und schmerzlos erfolgten Tode siedelte seine Wittwe nach Hamburg über, woselbst der älteste Sohn Josef im Jahre 1804 sich mit seinem Bruder Abraham, dem Vater unseres Felix associirte. Während der Besetzung Hamburgs durch die Franzosen mußten Mendelssohn's die Stadt heimlich verlassen, da sie — die näheren Gründe sind nicht bekannt — das Mißfallen der Besatzung erregt hatten, und gründeten in Berlin das bekannte Bankhaus.

Abraham Mendelssohn heirathete am 26. December 1804 Lea Salomon, Tochter des Bankier Salomon in Hamburg. Die Liebe zu Kunst und Wissenschaft beseelte beide Gatten und bildete ein Hauptelement in der Erziehung ihrer Kinder; namentlich war es die Musik welche sorgfältig gepflegt wurde. Bis zum Jahre 1811 lebten die Eltern Felixens, wie schon berührt, in Hamburg, woselbst Felix am 3. Februar 1809 das Licht der Welt erblickte.

Wie bei seiner Schwester Fanny, der Erstgeborenen, zeigte sich auch bei Felix in frühester Jugend entschiedenes musikalisches Talent. Zunächst leitete die Mutter den ersten musikalischen Unterricht, welcher später Ludwig Berger, dann Zelter übertragen wurde. Ludwig Berger war einer der ausgezeichnetesten Tonkünstler Berlins, ebenso vorzüglich als Klavierspieler, wie als Komponist und als Lehrer verehrt und geliebt. Unter dessen bewährter Leitung machte Felix solche Fortschritte, daß er bereits im neunten Jahre das »Concert militaire« von Dussek öffentlich vortragen konnte. Mit der größten Leichtigkeit überwand er alle technischen Schwierigkeiten; er spielte damals schon Partituren, transponirte schwierige Exercitien vom Blatte und zeigte zugleich ein bereits hoch entwickeltes Gehör. Sein Lehrer im Kontrapunkt war Zelter, Professor der Akademie der Künste und Direktor der Singakademie in Berlin. Ihnen vielleicht wohl allen bekannt aus dem Briefwechsel zwischen ihm und Goethe. Er war ein Original und bekannt durch seine urwüchsige Grobheit. Zelter hatte übrigens nicht das richtige Verständnis für die eigenthümliche Richtung, welche Mendelssohn's künstlerischer Geist einschlug, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß er früh die reiche Begabung seines Schülers erkannte, wie ebenfalls aus seinen Briefen an Goethe hervorgeht. Erst in hohem

Mannesalter konnte Zelter sich der Kunst ganz widmen, und so trat er nie in jene innige Beziehung zu ihr wie jener, welcher von frühester Jugend an in der Kunst lebt und arbeitet. Bedeutend war übrigens sein Einfluß auf die Entwicklung der Liedform, da er die knappe Form des strophischen Versgebäudes auch musikalisch darzustellen versuchte. Er sucht dem poetischen Kern der Dichtung näher zu treten und denselben bis zu einem gewissen Grade in der Komposition wiederzugeben. So ist er bestrebt, der Melodie keine bloße harmonische Unterlage zu geben, sondern aus der poetischen Idee herauswachsende Motive zu erfinden, welche insofern auf die Melodie wieder zurückwirken, als sie zur Verinnerlichung derselben beitragen. Im Ganzen sind jedoch seine Kompositionen mehr das Produkt kühler Reflexion; den warmen, belebenden Stimmungshauch vermissen wir in seinen Liedern.

So machte er Mendelssohn in seiner nüchternen Weise auch nur mit den Formen bekannt und schnitt Alles weg, was ein freieres Phantasieleben bekundete; es erschien ihm als Ungeduld und Unruhe. Dagegen wirkte um so anregender der Unterricht Berger's. Hauptsächlich war es aber das reiche künstlerische und wissenschaftliche Leben im Elternhause, welches seinen befruchtenden Einfluß auf unseren jungen Künstler nicht verleugnete. Die großen Männer der Tonkunst, sodann die Werke eines Shakespeare, Lessing, Goethe und Schiller, die griechischen und römischen Klassiker bildeten sein Lieblingsstudium; auch im Malen und Zeichnen zeigte er großes Talent. Die Dichtungen Byron's und Anderer übersetzte er in dem Versmaß des Originals; ja im Jahre 1826 erschien in Berlin bei Ferdinand Dümmler: „Das Mädchen von Andros", eine Komödie des Terentius, in den Versmaßen des Originals übersetzt. Der Herausgeber (Heyse) sagt ausdrücklich in der Vorrede, daß der junge Übersetzer Felix Mendelssohn sei und dieser Arbeit nur wenige Stunden gewidmet habe. Auch in den untergeordneten Künsten wie im Schwimmen, Reiten und Fechten erwarb er sich große Gewandtheit.

Die Erziehung im elterlichen Hause war eine strenge. „Treu und gehorsam bis in den Tod" war die Forderung, welche Abraham Mendelssohn bei der Einsegnung seiner Tochter Fanny stellte. Von den Kindern Moses Mendelssohn's waren bereits zwei zum Christenthum übergetreten; Dorothea, welche sich mit Friedrich von

Schlegel vermählte, und Henriette, welche die Erzieherin der Tochter des Generals Sebastiani wurde, der nachmaligen unglücklichen Herzogin von Praslin, die bekanntlich von ihrem Gatten ermordet wurde.

Abraham Mendelssohn ließ seine Kinder im Christenthum erziehen und wurden dieselben am 21. März 1816 in der Neuen Kirche zu Berlin durch den Prediger Stegemann getauft; er selbst trat erst im Jahre 1822 in Frankfurt am Main zum Christenthume über.

Abraham Mendelssohn war ein ausgezeichneter Mensch, begabt mit einem scharfen, klaren Verstande und praktischem Blick für das Leben; das Leben war ihm eine Verpflichtung zur Arbeit, zum Nutzen und Streben. Die Mutter Felixens war eine ebenso kunstsinnige und feingebildete als verstandesscharfe Frau, welche ihre Kinder zum andauerndsten Fleiße anhielt. Von größter Wichtigkeit für die Entwicklung Felixens war der Einfluß des Vaters, und zwischen Beiden bildete sich ein Verhältnis, wie es schöner nicht sein konnte. Abraham war von Natur aus etwas streitsüchtig und diese Streitsucht nahm mit den Jahren zu und wurde für die Umgebung oft recht unangenehm, und da ist es nun wahrhaft rührend, wie Felix, als er bereits ein hochgefeierter Künstler war, sich stets seinem Vater unterordnet und nur schüchtern seine Wünsche oder Ansichten kundthut. So schreibt er aus Rom am 22. November 1830 an seine Geschwister: „Ich glaube, Ihr macht einen Fehler im Betragen und zwar denselben, den ich auch einmal gemacht habe. Ich habe nämlich in meinem Leben Vater nicht so verstimmt schreiben gesehen, wie seit ich hier in Rom bin, und da wollte ich Euch denn fragen, ob Ihr nicht vielleicht durch einige Hausmittel ein wenig lindern könnt? Ich meine so etwa durch Schonen und Nachgeben und dadurch, daß Ihr von den Sachen die Seite, die der Vater gern hat, mehr vorkehrt als die andere, vieles was ihn ärgert, ganz verschweigt und statt schändlich sagt — unangenehm, oder statt prächtig — erträglich. So lobt ein wenig, was er gern hat und tadelt nicht, was ihm ans Herz gewachsen ist, namentlich nicht Altes, Bestehendes. Lobt auch das Neue nur erst dann, wenn es etwas in der Welt äußerlich erreicht hat und heißt; kurz, sucht wieder einmal auszugleichen und auszuglätten.

Ohne ſeinen Vater wäre Felix auch nie das geworden, was er war. Gegen den Wunſch, die Muſik als Lebensberuf zu ergreifen, erhoben ſich manche einflußreiche Stimmen. Damals gab es noch mehr Leute wie heute, welche glaubten, daß der Beruf des Muſikers eigentlich kein Beruf ſei. So meinte der Schwager Bartholdy, ein Muſikus von Profeſſion ſei keine Karrière, kein Leben, kein Ziel. Abraham Mendelsſohn ließ ſich jedoch, nachdem er einmal das ausgeſprochene Talent ſeines Sohnes erkannt hatte, nicht irre machen, wenn er auch ſtets darauf bedacht war, dem Berufe ein feſtes Ziel zu geben. Auch die wiſſenſchaftliche Bildung durfte darüber nicht verſäumt werden. Den erſten Unterricht übernahmen die Eltern zunächſt ſelbſt, und von 1819—1827 der ſpäter berühmte Philologe Dr. Karl Heyſe, Vater des Dichters Paul Heyſe, welcher die wiſſenſchaftliche Ausbildung Felixens bis zum Univerſitätsexamen förderte.

Im Jahr 1821 durfte Felix den erſten Ausflug aus dem elterlichen Hauſe machen, indem er mit Zelter nach Weimar reiſte und 14 Tage im Goethe'ſchen Hauſe wohnte. „Jetzt hört Alle, Alle zu", ſchreibt der elfjährige Knabe nach Hauſe. „Heut iſt Dienstag, Sonntag kam die Sonne von Weimar, Goethe an. Am Morgen gingen wir in die Kirche, wo der 100. Pſalm von Händel halb gegeben wurde. Nachher ſchrieb ich Euch den kleinen Brief vom 4. und ging nach dem Elephanten, wo ich Lucas Cranach's Haus zeichnete. Nach 2 Stunden kam Profeſſor Zelter: Goethe iſt da, der alte Herr iſt da. Gleich waren wir die Treppe herunter in Goethe's Haus. Er war im Garten und kam eben um eine Ecke herum; iſt das nicht ſonderbar, lieber Vater, ebenſo ging es auch Dir. Er iſt ſehr freundlich, doch alle Bildniſſe von ihm finde ich nicht ähnlich. Er ſah ſich dann ſeine intereſſante Sammlung von Verſteinerungen an, welche der Sohn geordnet hat und ſagte immer: Hm, hm, ich bin recht zufrieden; nachher ging ich noch eine halbe Stunde im Garten mit ihm und Profeſſor Zelter. Dann zu Tiſch. Man hält ihn nicht für einen 73er, ſondern für einen 50er. Nach Tiſche bat ſich Fräulein Ulrike, die Schweſter der Frau von Goethe, einen Kuß aus und ich machte es ebenſo. Jeden Morgen erhalte ich vom Autor des „Fauſt" und des „Werther" einen Kuß und jeden Nachmittag vom Vater und Frau v. Goethe zwei Küſſe. Bedenkt!! Nachmittags ſpiele ich Goethe über zwei Stunden vor, theils Fugen

von Bach, theils phantaſire ich. Den Abend ſpielte man Whiſt, und Profeſſor Zelter, der zuerſt mitſpielte, ſagte: Whiſt heißt, Du ſollſt das Maul halten. Ein Kraftausdruck! Den Abend aßen wir alle zuſammen, auch ſogar Goethe, der ſonſt niemals zu Abend ißt."

In einem ſpäteren Briefe ſchreibt er: „Alle Nachmittage macht Goethe das Streicher'ſche Inſtrument mit den Worten auf: „Ich habe dich heute noch gar nicht gehört, mache mir ein wenig Lärm vor", und dann pflegt er ſich neben mich zu ſetzen, und wenn ich fertig bin (ich phantaſire gewöhnlich), ſo bitte ich mir einen Kuß aus oder nehme mir einen. Von ſeiner Güte und Freundlichkeit macht Ihr Euch gar keinen Begriff, ebenſowenig als von dem Reichthum, den der Polarſtern der Poeten an Mineralien, Büſten, Kupferſtichen, kleinen Statuen, großen Handzeichnungen u. ſ. w. hat. Daß ſeine Figur impoſant iſt, kann ich nicht finden, er iſt eben nicht viel größer als Vater. Doch ſeine Haltung, ſeine Sprache, ſein Name, die ſind impoſant. Einen ungeheuren Klang der Stimme hat er, und ſchreien kann er wie 10,000 Streiter. Sein Haar iſt noch nicht weiß, ſein Gang iſt feſt, ſeine Rede ſanft. Dienstag wollte Profeſſor Zelter mit uns nach Jena und von da aus gleich nach Leipzig. Sonnabend Abend war Adele Schopenhauer bei uns und wider Gewohnheit Goethe auch den ganzen Abend. Die Rede kam auf unſere Abreiſe und Adele beſchloß, daß wir alle hingehen und uns Zelter zu Füßen werfen ſollten und um ein paar Tage Zugabe flehen. Er wurde in die Stube geſchleppt und nun brach Goethe mit ſeiner Donnerſtimme los, ſchalt Zelter, daß er uns mit nach dem alten Neſte nehmen wollte, befahl ihm ſtill zu ſchweigen, ohne Widerrede zu gehorchen, uns hier zu laſſen, allein nach Jena zu gehen und wieder zu kommen, und ſchloß ihn ſo von allen Seiten ein, daß er Alles nach Goethe's Willen thun wird. Nun wurde Goethe von allen Seiten beſtürmt, man küßte ihm Mund und Hand, und wer da nicht aukommen konnte, der ſtreichelte ihn und küßte ihm die Schultern, und wäre er nicht zu Hauſe geweſen, ich glaube wir hätten ihn zu Hauſe begleitet, wie das römiſche Volk den Cicero nach der erſten catilinariſchen Rede. Übrigens war auch Fräulein Ulrike ihm um den Hals gefallen, und da er ihr" — fügt Mendelsſohn ſchelmiſch hinzu — „die Kour macht (ſie iſt ſehr hübſch), ſo that alles dies zuſammen die gute Wirkung."

Über Mendelssohn's damaliges Äußere giebt uns Devrient ein anziehendes Bild. Er sah ihn zum ersten Mal in einer Singtheegesellschaft — einer etwas bedenklichen musikalischen Vereinigung —, wo er unter den Erwachsenen in seinem Kinderanzuge, dem sogenannten Habit stand: einer am Halse weit ausgeschnittenen Jacke, über welche das weite Beinkleid geknöpft war. In dessen seitwärts eingeschnittenen Taschen hatte der Kleine gern die Hände gesteckt und wiegte den Lockenkopf seitwärts hin und wieder, wie er unruhig von einem Fuß auf den anderen trat. Mit fast ganz zugelegten Augenlidern, zwischen denen die braunen Augen hervorblitzten, stieß er seine Antworten auf die neugierig prüfenden Fragen — wie man sie an Wunderkinder zu richten pflegt — mit etwas anstoßender Zunge fast trotzig hervor.

Felix Mendelssohn gehörte zu jenen gottbegnadeten Künstlern, bei welchen schon in frühester Jugend sich der schaffende Genius regte. Von Mozart besitzen wir aus seiner frühesten Jugend Menuette, Sonaten für Klavier und Violine und Symphonien für Streichquartett, zwei Klarinetten und zwei Hörner. Im Jahre 1768, also 12 Jahre alt, komponirte er eine Oper »La finta semplice«; zu gleicher Zeit entstand eine kleine deutsche Oper „Bastian und Bastienne". Beethoven schrieb im 13. Jahre sechs Klaviersonaten, welche er dem Kurfürsten von Köln widmete, die durch seinen Bruder als Op. 33 herausgegebenen Bagatellen und ein Klavierkoncert (Es dur); aus seinem 15. Jahre stammen die als »Oeuvres posthumes« gedruckten 3 Quartette für Klavier und Streichinstrumente. Mendelsohn hatte als 13jähriger Knabe außer vielen anderen Kompositionen bereits ein Werk geschrieben, welches zu den schwierigsten Kompositionsgattungen gehört, nämlich das Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Cello in Cmoll, welches als Op. 1 gedruckt wurde und das den Beweis liefert, mit welcher Freiheit und Ungezwungenheit er eine der schwierigsten musikalischen Formen schon damals beherrschte.

Kleinere Opernkompositionen waren auch schon in diesen Jahren entstanden, welche, wie überhaupt seine Vokalwerke, im elterlichen Hause aufgeführt wurden. Die Singenden saßen, wie uns Devrient erzählt, um den großen Eßtisch und nahe dem Flügel, an dem auf einem hohen Kissen Felix saß und unbefangen, ernsthaft und eifrig, als ob er ein Knabenspiel mit seinen Kameraden vorhätte, dirigirte

und meisterte. Daß so viele erwachsene Personen um seiner Kompositionen willen sich bemühten, schien ihn so wenig eitel zu machen, als daß er nun schon die dritte Oper geschrieben hatte und mit einer größeren beschäftigt war. Devrient fiel am ersten Abende, da er zum ersten Male auch als Sänger mitwirkte, schon auf, daß das Persönliche und Eitle bei Felix sehr schwach, dagegen das Verlangen: zu erfahren, zu lernen, zu prüfen, um der Sache willen weiter zu kommen, entschieden vorherrschend war. „Waren die Stücke durchprobirt, so hatte er keine weitere Sorge, als die Notenblätter zusammenzusuchen und zu ordnen, ehe er auf die lobende Ansprache hörte, die er artig annahm, jedoch gern auf Einzelnes der Ausführung fragend oder berichtigend umlenkte."

Daß es für den jungen Künstler von ungeheurem Werthe war, seine Kompositionen in praktischer Ausführung sogleich zu hören und zu prüfen, ist wohl selbstverständlich. Es waren namentlich die Sonntagsmusiken, zu welchen Mendelssohn's Vater sogar ein kleines Orchester aus der Hofkapelle sammelte, welche äußerst bildend und fördernd auf den Knaben wirken mußten und es ihm ermöglichten, sich schon damals mit der Natur der verschiedenen Instrumente vertraut zu machen. Auf einem Tabouret stand er vor seinem Notenpulte und soll sich unter den gesetzten Musikern, besonders neben dem riesigen Kontrabassisten, wunderkindlich genug in seinem Knabenhabit ausgenommen haben, wenn er die langen Locken in den bloßen Nacken schüttelnd über die Männer hinsah wie ein kleiner Feldherr, dann tapfer mit dem Taktstock einschlug und mit Ruhe und Sicherheit und doch immer wie lauschend und aushorchend sein Stück zu Ende dirigirte. Ebenso fördernd wie diese Sonntagsmusiken waren die Freitagsmusiken bei Zelter, woselbst sich eine kleine Zahl von Mitgliedern der Singakademie zusammenfand, um die Werke alter Komponisten kennen zu lernen. Hier lernte er zum ersten Male die „borstigen" Stücke von Bach, wie Zelter sie nannte, kennen. Bach war damals noch ganz unbekannt und galt für einen trockenen Rechenmeister. Zelter hielt die Werke Bach's wie einen geheimnisvollen Schatz verborgen, denn für die Welt hatten sie nach seiner Meinung doch keinen Werth. Einzelne Stücke aus Bach's Passionsmusiken wurden auch gesungen und Mendelssohn, ganz begeistert von denselben, wünschte nichts sehnlicher als die Matthäuspassion

zu besitzen. Seine Großmutter brachte Zelter dahin, daß er die Abschrift des Originals gestattete, und so erhielt Mendelssohn dieselbe zu Weinachten 1823. „Mit ehrfurchtsvoll verklärtem Gesicht" zeigte er seinen Freunden die musterhafte Abschrift des grandiosen Werkes, das von nun an zu seinem Lieblingsstudium gehörte.

Wie rastlos sein Kompositionseifer war, mag daraus hervorgehen, daß er im Jahre 1822 (in welche Zeit die Stiftung obenerwähnter Sonntagsmusiken fällt) also 12 Jahre alt, den 66. Psalm für drei Frauenstimmen, ein Koncert in Amoll für Pianoforte, 2 Lieder für Männerstimmen, 3 Lieder und 3 Fugen für Klavier, das bereits angeführte Quartett in Cmoll, zwei Symphonien für 2 Geigen, Bratsche und Baß, einen Akt der Oper: „Die beiden Neffen", ein Juva Domine, ein Violinkoncert, ein Magnificat und ein Gloria mit Instrumentalbegleitung komponirte.

Am 3. Februar 1824 — Mendelssohn wurde an diesem Tage gerade 15 Jahre alt — fand die erste Orchesterprobe seiner Oper: „Die beiden Neffen" statt. Beim darauffolgenden Abendessen nahm Zelter Felix bei der Hand und stellte ihn vor die Gesellschaft mit den Worten: „Mein lieber Sohn, von heute ab bist du kein Junge mehr, von heute ab bist du Gesell. Ich mache dich zum Gesellen im Namen Mozart's, im Namen Haydn's und im Namen Bach's". Hierauf nahm er ihn in seine Arme und drückte und küßte ihn herzlich.

Im Jahre 1825 beendete er wiederum eine Oper, welche die Episode der Hochzeit des Camacho aus Cervantes „Don Quixote" behandelt. In dieses Jahr fällt auch der Ankauf des sogenannten Reck'schen Palais in der Leipzigerstraße, des späteren Sitzes des preußischen Herrenhauses.

Wir dürfen nunmehr die Knabenzeit unseres Künstlers als abgeschlossen betrachten, zumal mit dem musikalischen Beruf Ernst gemacht wurde. Im Herbste desselben Jahres reiste der Vater mit Felix nach Paris zu Cherubini, welcher nach Prüfung seiner Arbeiten sein Talent als ein großes und vielverheißendes erklärte. In den Briefen, welche Felix über die musikalischen Zustände der Seinestadt an die Seinigen schrieb, bewundern wir das gereifte, sichere und richtige Urtheil des kaum 15jährigen.

Eines Umstandes muß ich nunmehr hier erwähnen, weil er

den Grund zu der Verstimmung legte, die Mendelssohn zeitlebens gegen Berlin hatte. Seine vorhin erwähnte Oper: „Die Hochzeit des Camacho", wurde im Jahre 1826 dem Königlichen Theater eingereicht. Der Generalintendant Graf Brühl war geneigt sie aufzuführen, aber Spontini, welcher keinen Komponisten neben sich aufkommen lassen wollte, von dem er befürchtete, daß derselbe möglicherweise den Beifall des Publikums erringen könnte, forderte die Partitur ein, um dieselbe, wie er sagte, einer eingehenden Prüfung zu unterziehen. Wenn es nun auch höchst zweifelhaft erscheinen dürfte, daß Spontini auch nur einen Blick in die Partitur gethan, so ließ er doch nach langer Wartezeit den jungen Komponisten zu sich kommen, um in ziemlich verächtlicher Weise über die Oper sich auszulassen; er führte ihn alsdann zum Fenster — Spontini wohnte dem Kuppelthurm der französischen Kirche gegenüber — und sprach die denkwürdigen Worte: »Mon ami, il vous faut des idées grandes, grandes comme cette coupole«. Nun, die Kuppelideen Spontini's sind zum großen Theil heute schon einer wohlthätigen Vergessenheit anheimgefallen, während Mendelssohn ein Liebling unseres Volkes geworden ist.

Trotz aller Theaterchikanen kam die Oper schließlich doch zur Aufführung; aber obwohl der Beifall ein lebhafter war, so mochte Mendelssohn wohl selbst gewisse Schwächen der Musik fühlen; kurz, er lief vor Schluß der Vorstellung davon und als das Publikum nach ihm rief, mußte Devrient hervortreten und ihn entschuldigen. Felix blieb verstimmt ohne es eingestehen zu wollen, und als von einer Reprise der Oper die Rede war, soll er verdrießlich geäußert haben, das sei Sache der Generalintendanz und nicht die seinige, und somit unterblieb eine weitere Aufführung.

Auf seine Produktionskraft hatte dieser Vorgang übrigens keinen Einfluß, im Gegentheil nahm dieselbe einen um so höheren Aufschwung. Gerade in dieser Zeit entstand ein Werk, welches zu den bedeutendsten Mendelssohn's gehört, nämlich die Ouverture zum „Sommernachtstraum", welche einen entschiedenen Wendepunkt im künstlerischen Schaffen zeigt. Der Staub der Schule war nunmehr abgeschüttelt, seine Individualität war endlich zum Durchbruch gekommen, und der Mendelssohn, wie wir ihn kennen, datirt von diesem Werke.

Gerade damals war die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung Shakespeare's erschienen und der Eindruck der Werke des großen Briten auf Mendelssohn war ein ungeheuerer; namentlich war es der „Sommernachtstraum", welcher sein ganzes Wesen ergriff. Als Vorläufer dieser Ouverture möchte ich das Scherzo des Eduard Rietz gewidmeten Oktetts bezeichnen. Es schwebte ihm dabei die Stelle aus „Faust" vor:

„Wolkenflug und Nebelflor
Erhellen sich von oben,
Luft im Laub und Wind im Rohr
Und Alles ist zerstoben."

„Und es ist wahrlich gelungen", bemerkt seine Schwester Fanny in der Besprechung des Oktetts in ihrer Biographie Felixens. „Mir allein sagte er, was ihm vorgeschwebt. Das ganze Stück wird staccato und pianissimo vorgetragen, die einzelnen Tremolando-Schauer, die leichtaufblitzenden Pralltriller, alles ist neu, fremd und doch so ansprechend, so befreundet, man fühlt sich so nahe der Geisterwelt, so leicht in die Lüfte gehoben! Ja man möchte selbst einen Besenstiel zur Hand nehmen, der luftigen Schar besser zu folgen. Am Schlusse flattert die erste Geige federleicht auf — und Alles ist zerstoben."

Die Sommernachtstraumouverture bedeutet, wie schon bemerkt, den Wendepunkt in Mendelsohn's Künstlerleben; seine innerste Natur, seine Individualität war durchgebrochen. In dieser Ouverture hatte zum ersten Male sein Kunstschaffen sich eines bestimmten Darstellungsobjektes bemächtigt und Hensel bemerkt mit Recht, daß es wohl in der Musikgeschichte als ein Unikum dastehen dürfte, daß fast 20 Jahre später der Komponist, an diese Jugendarbeit anknüpfend, die weitere Musik zum „Sommernachtstraum" schreiben konnte, ohne daß an der Ouverture irgend etwas zu ändern gewesen wäre.

Wenden wir uns nunmehr zu einem anderen Felde seiner Kompositionsthätigkeit, zum Lied.

Das deutsche Lied gehört unstreitig zu den köstlichsten Erzeugnissen des deutschen Geistes; dasselbe ist nicht nur ein bedeutsamer Träger der Kulturentwicklung, sondern auch eine Hauptquelle des musikalischen Schaffens.

Wir unterſcheiden Volkslied und Kunſtlied. Erſteres, das aus dem Boden des Volkslebens erwachſende Lied, ſucht den Stimmungen und Gefühlen, wie ſie das Leben in der Seele des Volkes hervorruft, Ausdruck zu geben; es entſpricht, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, einem dem Volke innewohnenden Kunſtinſtinkte, während das Kunſtlied, nicht dem unmittelbaren Gefühl und Bewußtſein des Volkes entſprungen, wenn auch mit dem Volkslied auf gleichen künſtleriſchen Geſetzen ruhend, mehr die ſubjektive Empfindung eines Einzelnen ſchildert und darſtellt. Dem Kunſtlied mangelt die Objektivität des Volkslieds, dagegen erfaßt es den poetiſchen Stoff tiefer und ſucht die künſtleriſche Empfindung zum Ausdruck zu bringen.

Zunächſt waren es Johann Friedrich Reichardt und Carl Zelter, welche ſich ausſchließlich dem Goethe'ſchen Liede zuwandten, ohne daß es denſelben gelang, den ganzen Gehalt desſelben zu erfaſſen und muſikaliſch wiederzuſpiegeln; tiefer erfaßten den Gegenſtand der ſchon von mir erwähnte Ludwig Berger (1777—1839) und Bernhard Klein (1794—1832). Eine erſchöpfende muſikaliſche Darſtellung des Goethe'ſchen Liedes erreichten erſt Mozart und Beethoven, jedoch mehr dadurch, daß ſie die überkommene Form inſtrumental und vokal erweiterten, als daß ſie den lyriſchen Ton voll und ganz getroffen hätten; es fehlt ihren Liedern jene Beſtimmtheit und knappe Form, die der lyriſche Ausdruck verlangt. Dieſe Erforderniſſe finden wir in den Liedern Schubert's, Mendelsſohn's und Schumann's erfüllt, welche unſtreitig unſere größten Liederkomponiſten ſind. Mendelsſohn's Phantaſie läßt ſich jedoch vom Dichter nur anregen, er ſetzt die einzelnen Lieder muſikaliſch in die Sprache ſeines Herzens um, er empfindet, wie Reißmann treffend bemerkt, die fremde Individualität nur in dem Rahmen ſeiner eigenen, während Schubert und Schumann ihre Individualität mit der des Dichters befruchten und die muſikaliſche Umdichtung der Dichterindividualität gleichſam vollbringen. Dieſe Eigenthümlichkeit, ich möchte ſagen dieſer Subjektivismus, iſt auch die Urſache, warum ſeine Lieder in die weiteſten Kreiſe drangen und heute noch der Liebling Aller ſind, wenn ich auch nicht verkennen will, daß die Lieder Schubert's und Schumann's, vom rein künſtleriſchen Standpunkte aus betrachtet, unendlich bedeutender ſind.

Auch ſeine Inſtrumentalſchöpfungen ergreifen unſer Herz und Gemüth gerade deshalb mit ſo großer Gewalt, weil er ſie mit der Innigkeit des Lieds beſeelt. „In wie üppiger Farbenpracht auch manche ſeiner Inſtrumentalwerke ſtrahlen, wie launig und geſchäftig ſich ſeine Scherzi entfalten, dennoch geht — um mich der Worte ſeines Biographen zu bedienen — durch alle jener ſeeliſche Zug, der die farbenſchäumende Märchenwelt uns erſt menſchlich näher treten läßt."

Doch kehren wir zum Lebensgange Mendelsſohn's zurück.

Ein Ereignis von bedeutender Tragweite war die erſtmalige Aufführung der Bach'ſchen Matthäuspaſſion, welche Felix und ſein Freund Eduard Devrient durchgeſetzt hatten. In erſter Linie galt es nämlich den alten Zelter zu gewinnen und ſo begaben ſich Beide eines Morgens zu demſelben. Vor der Thüre ſeines Zimmers im Erdgeſchoß der Singakademie angelangt, ſagte Felix, welcher keine große Hoffnung auf die Erfüllung des ſehnlichen Wunſches hatte, zu ſeinem Freunde: „Du, wenn er aber grob wird geh' ich fort; ich darf mich mit ihm nicht kabbeln." „Grob wird er ganz gewiß", antwortete Devrient, „aber das Kabbeln übernehme ich." Und Zelter wurde grob und zwar recht grob. Die wohlgeſetzte Rede Devrient's unterbrach er plötzlich mit den Worten: „Das ſoll man nun geduldig anhören. Haben ſich's ganz andere Leute müſſen vergehen laſſen, dieſe Arbeit zu übernehmen und da kommt nun ſo ein Paar Rotznaſen daher, denen das Alles Kinderſpiel iſt." Mendelsſohn hatte ſchon den Griff der Thüre in der Hand und gab die Sache verloren, Devrient argumentirte jedoch ruhig weiter und ſchließlich gab Zelter doch die Einwilligung zur Aufführung, welche am 11. März 1829 bei übervollem Saale ſtattfand und am 21. März wiederholt werden mußte.

Mendelsſohn war nunmehr 20 Jahre alt und ſollte die erſte Reiſe in die Welt antreten, zunächſt nach England.

Daſelbſt war durch Händel die deutſche Muſik heimiſch geworden und hatte namentlich in London eine bleibende Stätte gefunden. Hauptſächlich waren es und ſind es heute noch die großartigen Opern- und Konzertunternehmungen, welche alljährlich die bedeutendſten Künſtler der Welt nach London ziehen und in erſter Linie die Werke unſerer großen deutſchen Tondichter dem engliſchen

Volke vermitteln, welche ihren ſtehenden Platz auf den Programmen der alljährlich wiederkehrenden Koncerte haben. Nach Händel war es Joſef Haydn, welcher ſeine größeren Kompoſitionen dortſelbſt aufführte und mit Ruhm und Ehren bedeckt in ſeine Heimat zurückkehrte. Im folgte Carl Maria von Weber, welcher auf engliſchem Boden ſein für die Kunſt allzufrühes Ende fand. Unter äußerſt günſtigen Verhältniſſen betrat Mendelsſohn Albions Boden. Er war nicht wie ſeine Vorgänger von der Spekulation geworben. Als Enkel des berühmten Philoſophen Mendelsſohn erregte er ſchon von vornherein die Aufmerkſamkeit und das Intereſſe der Engländer, und als Sohn aus dem reichen und damals weltberühmten Berliner Bankhauſe ſtanden ihm alle Kreiſe offen, und ſomit durfte Mendelsſohn ſowohl als Komponiſt wie als ausübender Künſtler des größten Erfolges ſicher ſein. So rief die Aufführung der Sommernachtstraumouverture im zweiten Koncert am 24. Juni einen ſolch' begeiſterten Beifall hervor, daß dieſelbe wiederholt werden mußte. Auch ſeine geniale Direktion fand die größte Anerkennung. Kein Wunder, daß nach ſolchen Erfolgen ſein Herz ihn immer und immer wieder nach London zog. Und ſogar inmitten der Wunder Italiens tritt dieſe Sehnſucht an die Oberfläche. So ſchreibt er von Neapel am 28. Mai 1831: „Es ſoll nun einmal ſein, daß das rauchige Neſt" — er meint London — „mein Lieblingsaufenthalt iſt und bleibt. Das Herz geht mir auf, ſobald ich daran denke."

Der Aufenthalt in England und die damit verbundenen Ausflüge nach Irland und Schottland regten ihn zu zwei Werken an, welche zu ſeinen ſchönſten Inſtrumentalſtücken gehören: ich meine nämlich die A moll-Symphonie, die ſogenannte ſchottiſche, deren Ausarbeitung jedoch erſt ſpäter in Berlin erfolgte, und die Hebridenouverture, welche jene „von dem Dämmer Oſſian'ſcher Nebel umwogten Inſeln" gleichen Namens im äußerſten Nordweſten von Schottland ſchildert. Mendelsſohn's Inſtrumentalwerke haben überhaupt oft eine gewiſſe landſchaftliche Färbung; ſo tritt auch z. B. in der Ouverture: „Meeresſtille und glückliche Fahrt" die Naturſchilderung in den Vordergrund, ebenſo in der A dur-Symphonie, der ſogenannten italiäniſchen, mit dem feurigen Saltarello als Schlußſatz.

Anfang des Jahres 1830 wurde ihm eine Profeſſur der Muſik an der Berliner Univerſität angetragen, die er jedoch ablehnte und die Wahl auf ſeinen Freund Bernhard Marx, den bekannten Theoretiker und Muſikſchriftſteller lenkte. Im Frühjahr deſſelben Jahres trat Mendelsſohn die Reiſe nach Italien an, die für ſeine weitere künſtleriſche Entwicklung von durchgreifender Bedeutung werden ſollte. Der Weg führte ihn natürlich über Weimar, wo Goethe ihn feſthielt. Mendelsſohn hatte ihn gebeten, wie früher „Du" ihn zu nennen, was der alte Dichterfürſt nur unter der Bedingung thun wollte, daß Mendelsſohn länger als zwei Tage bei ihm bleibe, ſonſt könne er ſich nicht daran gewöhnen. „Ich lebe ein Heidenleben", ſchreibt Felix nach Hauſe. „Der Alte geht immer um neun Uhr auf ſein Zimmer und ſowie er fort iſt, tanzen wir auf den Bänken und ſind noch nie vor Mitternacht auseinander gegangen". Jeden Vormittag mußte er ihm eine Stunde vorſpielen, von allen bedeutenden Komponiſten und zwar nach der Zeitfolge, „und dann" — fährt Mendelsſohn fort — „muß ich ihm erzählen, wie ſie die Sache weiter gebracht hätten; und dazu ſitzt er in einer dunkeln Ecke, wie ein Jupiter tonans und blitzt mit den alten Augen. An den Beethoven wollte er gar nicht heran. Ich ſagte ihm aber, ich könne ihm nicht helfen und ſpielte ihm nun das erſte Stück der Cmoll-Symphonie vor. Das berührte ihn ganz ſeltſam. Er ſagte erſt: „„Das bewegt aber gar nichts. Das macht mir Staunen; das iſt grandios"".

Beim Abſchied ſchenkte Goethe Mendelsſohn einen Bogen ſeines Manuſkripts vom „Fauſt" und hatte darunter geſchrieben: „Dem lieben jungen Freunde, Felix Mendelsſohn Bartholdy, kräftig-zartem Beherrſcher des Pianos zur freundlichen Erinnerung froher Maitage 1830. Joh. Wolfg. von Goethe".

Der erſte Eindruck von Italien war übrigens nicht, (wie er ſich denſelben gedacht hatte) ein hinreißender, ſondern „von einer Wärme, Milde und Heiterkeit, von einem über Alles ſich ausbreitenden Behagen und Frohſinn, daß es unbeſchreiblich iſt" berichtet er nach Hauſe. Doch was ſoll ich Sie länger mit den Erlebniſſen der italiäniſchen Reiſe aufhalten, — ſind ſie Ihnen doch gewiß allen bekannt, die liebenswürdigen Briefe, welche uns einen ſo tiefen Blick in die Gemüthswelt des herrlichen Menſchen thun laſſen.

Den größten Eindruck machte auf ihn die Siebenhügelstadt, woselbst er nebenbei mit den hervorragendsten Männern der Kunst und Wissenschaft, welche damals in Rom weilten, verkehrte. Das Haus des preußischen Ministerresidenten war der Sammelpunkt aller in Rom sich aufhaltenden Künstler und Gelehrten und Mendelssohn ein gern gesehener Gast. Hier wurde er auch mit dem Direktor der Sixtinischen Kapelle, dem berühmten Palestrina-Biographen Baini bekannt. Eine kostbare Bekanntschaft war für ihn auch der Abbate Santini, welcher eine der vollständigsten Bibliotheken für alte italiänische Musik besaß und immerfort die Gefälligkeit selbst war. Wenn Mendelssohn Abends in Gesellschaft ein Stück lobte oder nicht kannte, so klopfte Santini am anderen Morgen sehr leise an und brachte ihm das Stück in sein blaues Schnupftüchelchen gewickelt. „Abends läßt er sich dafür aber von Ahlborn oder mir nach Hause begleiten" — schreibt Mendelssohn an seine Familie — „weil es einen Abbate in üble Nachrede bringt, wenn er Abends allein auf der Straße gesehen wird. Daß nun Kerls wie Ahlborn und ich einem 60jährigen Geistlichen zur Duenna dienen müssen, ist piquant genug."

Außer an Bendemann, Hübner, Schadow, Cornelius und Overbeck schloß Mendelssohn sich ganz besonders an Thorwaldsen und Horace Vernet mit großer Innigkeit an.

In diesem regen Verkehr mit bedeutenden Künstlern, in dem Studium der Kunstschätze Roms und in dem Genuß der herrlichen Natur, fand er Anregung zu eigenem Schaffen. Die musikalischen Zustände Italiens, über welche er uns höchst ergötzliche Schilderungen in seinen Briefen hinterlassen, waren nicht dazu angethan, ihn geistig zu befruchten. „Ich wollte wohl, Du o Fanny" — schreibt er am 1. März 1831 — „hättest als Gegenstück zu Deinen Sonntagsmusiken die Musik gehört, die wir neulich Abend Sonntags verübten. Man wollte die Psalmen von Marcello singen, weil doch die Fasten sind, und so waren denn die besten Dilettanten versammelt; ein päpstlicher Sänger in der Mitte; ein maestro am Klavier, und wir sangen. Kam ein Sopransolo, so drängten sich alle Damen hinzu, natürlich wollte dasselbe jede singen und so wurde es tutti ausgeführt. Neben mir der Tenorist traf durchaus keine Note und wandelte in unsicheren Regionen hin und her. Setzte

ich mit dem zweiten Tenor ein, ſo verfiel er in meinen Ton, und wollte ich ihm einhelfen, ſo dachte er, es wäre meine andere Stimme und blieb feſt bei der ſeinigen. Der päpſtliche Sänger half bald mit der Fiſtel den Sopranen, bald trat er als erſter Baß ein, bald quäkte er Alt, und wenn Alles nichts verfing, ſo lächelte er wehmüthig zu mir herüber, und wir winkten uns verſtohlen zu. Der maestro verlor über all' dem Nachhelfen oft ſelbſt ſeinen Faden und kam einen Takt vor oder zurück, dann ſangen wir anarchiſch jeder wie und was er wollte. Plötzlich kam eine ernſthafte Stelle für die Bäſſe allein; ſie ſetzten alle tüchtig ein, brachen aber beim zweiten Takt ſchon in ein lautes Gelächter aus; wir anderen ſtimmten ein, und ſo löſte es ſich in Wohlgefallen auf!"

Seine Rückkehr ging über Genua und Mailand nach der Schweiz, welche er zum größten Theil zu Fuß durchwanderte, und über Südweſtdeutſchland. In München intereſſirte ihn eine junge Dame, Joſefine Lang, die kürzlich verſtorbene Wittwe des Profeſſor Köſtlin in Tübingen, deren reiche muſikaliſche Begabung ihm imponirte. Er gab ihr täglich eine Stunde im doppelten Kontrapunkt und vierſtimmigen Satz. Auch ſpäter nahm er noch den regſten Antheil an ihrer geiſtigen Entwickelung.

Von München reiſte er nach Stuttgart. Über den Aufenthalt in der ſchwäbiſchen Reſidenz ſchreibt er aus Paris an Zelter: „Ich kam nach Stuttgart und freute mich wieder an dem trefflichen Orcheſter, das ſo vollkommen ſchön und genau zuſammengeht, wie man ſich es nur erdenken kann. Der Lindpaintner iſt, glaub' ich, jetzt der beſte Orcheſterdirigent Deutſchlands; es iſt, als wenn er mit ſeinem Taktſtöckchen die ganze Muſik ſpielte; dazu iſt er fleißig, hat faſt täglich Proben mit ſeinem Orcheſter und wöchentlich ſein Quartett. Da ſpielt der Molique, der ſolch' eine raſende, kalte Fertigkeit hat, ſolch' tollkühne Sprünge machen kann, daß er berühmt wäre, wenn er anderswo lebte. Im Sommer haben die Leute wenig zu thun; wenn dann ein paar Tage lang keine Probe iſt, ſo geht der Kapellmeiſter mit ſeiner Frau zu Fuß über Land, nimmt Wäſche und eine Tabakspfeife mit und kommt nach ein paar Tagen durch die Weinberge wieder nach Hauſe. Die Hauptſache iſt nämlich" — fügt Mendelsſohn noch bei — „daß ſie ſich alle beklagen und doch um keinen Preis fortgehen wollen."

Mendelsſohn's Aufenthalt in Paris währte bis Mitte April 1832, woſelbſt die Koncerte des Konſervatoire die größte Anziehungskraft auf ihn ausübten; im Februar wurde dortſelbſt ſeine Sommernachtstraumouverture, das Amoll-Quartett und die Dmoll-Symphonie, erſtere beide mit großem Erfolg aufgeführt. Mendelsſohn war überhaupt auf dem beſten Wege in Paris populär zu werden; ſo wurde ſein Oktett zu Beethoven's Sterbefeier in einer Kirche geſpielt. „Wie der Prieſter während des Scherzo am Altar fungirte, da klang es wirklich ganz wie „„Fliegenſchnauz und Mückenaas, verfluchte Dilettanten““, die Leute fanden es aber wer weiß wie kirchlich und ſehr ſchön.“

Am 22. März traf ihn die Trauerkunde von Goethe's Tod, nachdem er erſt kurz vorher einen ſeiner beſten Freunde, den Violinſpieler Eduard Rieß verloren hatte. „Es iſt eine Nachricht, die Einen wieder ſo arm macht! Wie anders ſieht das Land aus“, ſchreibt er nach Hauſe.

In der zweiten Hälfte des April traf er in London ein und erntete dortſelbſt wiederum den größten Beifall; da kam plötzlich die Kunde von dem am 15. Mai (1832) erfolgten Tode ſeines geliebten Lehrers Zelter, welche einen tiefen und nachhaltigen Eindruck auf Mendelsſohn machte. Da mit dem Ableben Zelter's die Direktorſtelle der Singakademie erledigt war, ſo wurde Felix von den Seinigen der Wunſch nahe gelegt, ſich um die Stelle zu bewerben. Trotz ſeiner dem Vater ſchon von London aus ausgeſprochenen Abneigung gegen die Bewerbung, ließ er ſich endlich doch dazu bewegen, um einem Dilettanten zu erliegen. Unter anderem wurde gegen ihn angeführt, daß es nicht ſchicklich ſei, daß ſo viele alte und hochangeſehene Männer und würdige Frauen ſich von einem ſo jungen Menſchen ſollten zurechtweiſen laſſen, ja es fiel in einer Verſammlung ſogar die Äußerung, die Singakademie ſei ein chriſtliches Inſtitut und daher unerhört, daß man ihr einen Judenjungen zum Direktor aufnöthigen wolle. Daß ein ſolches Verfahren einen trüben Schatten in die Seele des jungen Meiſters warf und ſeine Mißſtimmung gegen Berlin noch vermehrte, iſt wohl begreiflich.

Den Winter 1832 auf 1833 verbrachte er in Berlin, woſelbſt er im Koncertſaale des Schauſpielhauſes vier Koncerte gab und unter anderen Kompoſitionen auch die „Walpurgisnacht“, eines ſeiner

schönsten Werke, das G moll-Koncert, die Reformationssymphonie und die Sommernachtstraumouverture aufgeführt wurden.

Am 14. April 1833 reiste Mendelssohn abermals nach London, und sowohl seine Kompositionen als sein Klavierspiel fanden wiederum den größten Beifall. Zeitgenossen, welche ihn spielen gehört, versichern, daß nicht seine staunenswerthe Virtuosität, nicht die Präcision und Energie seines Spiels es waren, welche den Hörer in so hohem Grade an dasselbe fesselten, sondern die Interpretation der Komposition; er gab, um mit Devrient zu reden, musikalische Offenbarung, es war Sprache des Geistes zum Geiste.

Von London ging es nach Düsseldorf, um das dort stattfindende Musikfest zu dirigiren. Düsseldorf fesselte ihn ungemein und der Verein trefflicher Künstler sowie lieber Freunde, welche zu jener Zeit sich gerade dortselbst aufhielten, zog ihn an. Ich nenne unter Vielen einen Schadow, einen Bendemann, einen Lessing, sowie Immermann, welcher damals Landgerichtsrath in Düsseldorf war. Mendelssohn gewann hier wieder seine frühere heitere Stimmung und so wurde es dem Magistrate nicht schwer, ihn fest zu halten; er nahm auf 3 Jahre die Stelle eines städtischen Musikdirektors an. Unter anderem hatte er auch die Kirchenmusik und den Gesangverein zu leiten, auch sagte er seinen Beistand für die Oper des neu zu errichtenden Theaters zu. Erstere fand er in recht desolatem Zustand; keine erträglich ernsthafte Messe war aufzufinden, „lauter moderner Spektakel" und so fuhr er nach Elberfeld, Bonn und Köln, woselbst er verschiedene Werke von Palestrina, Allegri, Lotti und anderer Meister austrieb. Die musikalischen Zustände Düsseldorfs ließen überhaupt manches zu wünschen übrig, doch suchte er dieselben mit der ihm eigenen künstlerischen Gewissenhaftigkeit zu heben und der Erfolg blieb nicht aus. Nur bei der Oper glückte ihm dies nicht, und mußte er seine Stellung bei derselben aufgeben.

Unvorsichtigerweise hatte er nämlich die Verwaltungsgeschäfte der Oper mit übernommen, denn hiezu war er eine ganz ungeeignete Persönlichkeit. Mit Immermann hatte er gemeinschaftlich die sogenannten Mustervorstellungen zu leiten und gleich die erste derselben, „Don Juan", lief unglücklich ab. Schon die Bezeichnung „Mustervorstellung" fand das Publikum anmaßend und die erhöhten Eintrittspreise führten zu einem großen Skandal. Mendelssohn berichtet

hierüber nach Hause: „Nachdem der grand scandale angefangen hatte, der Vorhang drei Mal gefallen und wieder aufgezogen worden war, nachdem sie das erste Duett des zweiten Aktes durchgesungen hatten, ohne vor Pfeifen, Trommeln, Brüllen gehört worden zu sein, nachdem sie dem Regisseur die Zeitung aufs Theater geworfen hatten, damit er sie vorlesen solle, und der darauf sehr piquirt weggegangen war und der Vorhang zum vierten Male fiel, wollte ich meinen Stock hinlegen oder ihn wahrhaftig lieber den Kerls an den Kopf werfen, als es wieder ruhig wurde, — die Schreier waren heiser geworden, die ordentlichen Leute lebhafter, kurz, wir spielten den zweiten Akt unter tiefer Stille und vielem Applaus weiter und durch". Die zweite Aufführung verlief ohne Störung, doch gleich bei der nächsten Probe zu „Egmont" gab es wieder Ärger. Zum ersten Male, versichert uns Mendelssohn, habe er eine Partitur entzwei geschlagen, vor Ärger über die dummen Musici, die er mit dem $^6/_8$-Takt förmlich füttere und die doch immer noch mehr Lutschbeutel brauchen. Auch bestand damals in Düsseldorf der löbliche Brauch, daß die Musiker im Orchester sich zuweilen prügelten, welche Handgelenkübungen sich Mendelssohn aber ein für alle Mal verbat.

Derartige aufregende Scenen, sowie die seltsame wenn auch unabhängige Stellung, welche er zum Theater einnahm, verleideten ihm dieselbe und er gab sie auf. Sein Vater, welchem die dramatische Karrière seines Sohnes sehr am Herzen lag, mißbilligte diesen Schritt. Felix war jedoch äußerst vergnügt, daß er den mißlichen Verhältnissen enthoben war und nunmehr wieder fleißig komponiren konnte. Zumeist beschäftigte ihn das Oratorium „Paulus"; auch viele „Lieder ohne Worte" fallen in die Zeit seines Düsseldorfer Aufenthalts.

Das „Lied ohne Worte" ist gerade keine von Mendelssohn neu erfundene Form; als instrumentale Nachbildung des Liedes begegnet uns dasselbe schon in den Notturnen John Field's. Mendelssohn erweiterte aber nun diese Form insofern, als er sie mit einem charakteristischen, von aller weichlichen Unbestimmtheit entfernten Inhalt belebte und diesen Arten von Tonstücken die Bezeichnung „Lied ohne Worte" gab.

In Düsseldorf entstand weiter eine Gattung von Kompositionen,

durch welche Mendelsſohn überall einen durchſchlagenden Erfolg erzielte, ich meine ſeine Chorlieder, die einen durch und durch volksthümlichen Charakter tragen. Nicht als ob das vierſtimmige Lied auch vor Mendelsſohn nicht gepflegt worden wäre; nur trug dasſelbe wie bei Eccard und anderen altdeutſchen Meiſtern einen ausſchließlich kirchlichen Charakter, oder es war wie bei den Franzoſen und Engländern an die Form der Kanzone und des Madrigals gebunden. Er ging von der nach meinem Dafürhalten ganz richtigen Anſicht aus, daß das Volkslied, das Lied der Maſſen Chorlied zu ſein hat, welches eine einheitliche Stimmung austönen und nicht im Einzelnen individualiſiren ſoll. So entſtanden die drei Volkslieder Op. 41; ebenſo behandelte er die „Tragödie", wie Heine die drei Volkslieder: „Entflieh mit mir und ſei mein Weib", „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht", „Auf ihrem Grab da ſteht eine Linde", nennt, und noch viele andere. Seit dem Jahre 1833 arbeitete er an ſeinem erſten Oratorium „Paulus", welches er in Leipzig 1835 beendete. Mit dem Jahre 1835 nämlich hatten die Verhandlungen mit Leipzig begonnen, um die Direktion der dortigen Gewandhauskoncerte zu übernehmen. Die Anträge, welche ihm geſtellt wurden, waren um ſo verlockender, als das Muſikleben Leipzigs damals ſchon auf einer hohen Stufe ſtand. Schon im Jahre 1736, alſo zu Sebaſtian Bach's Zeiten, beſtanden in Leipzig zwei öffentliche Koncerte; erſteres von Bach, letzteres vom Muſikdirektor an der Paulinerkirche, Johann Gottlieb Görner geleitet, und im Jahr 1743 wurde von 16 Perſonen das ſogenannte große Koncert gegründet, welches als erſter Anfang der Gewandhauskoncerte zu betrachten iſt. Der ſpätere Thomaskantor, Friedrich Doles, dirigirte dasſelbe; ſpäter, nachdem das große Koncert eine eigene Kapelle erhalten hatte und nunmehr in dem Saale „Zu den drei Schwänen" ſeine Aufführungen hielt, übernahm J. A. Hiller die Leitung. Durch die immer größere Zahl der Zuhörer war man genöthigt, einen noch größeren Saal zu beſchaffen, und ſo ließ der Bürgermeiſter Müller im Jahr 1779 die unbenutzten Räume des ehemaligen Zeughauſes, des ſogenannten Gewandhauſes, zu einem Ball- und Koncertſaale umſchaffen; zugleich bildete ſich ein Direktorium von 12 Perſonen, welches die geſchäftliche Leitung in die Hand nahm. Dies iſt der Anfang der ſogenannten Gewandhauskoncerte, und Lokal wie Ver-

waltungsform sind bis heute die gleichen geblieben. Unter Mendelssohn's Leitung erreichten die Leistungen der Gewandhauskonzerte eine künstlerische Höhe und Vollendung, wie sie dieselben vorher nie gehabt, noch wohl so bald wieder erreichen werden. Überhaupt war seine Stellung eine solche, wie er sie sich nicht besser wünschen konnte, und diese Stimmung giebt sich auch in seinen Briefen kund.

Doch sollte die Freude über die neue, ebenso angenehme als all' seinen Wünschen und Neigungen so sehr entsprechende Stellung nicht ungetrübt bleiben; am 19. November 1835 starb sein Vater; es war dies der härteste Schlag, der ihn treffen konnte. „Du wirst es schon wissen" — schreibt er seinem Freunde, dem Prediger Julius Schubring in Dessau — „welch' schwerer Schlag mein und der Meinigen glückliches Leben getroffen hat. Es ist das größte Unglück, was mir widerfahren konnte und eine Prüfung, die ich nun entweder bestehen oder daran erliegen muß. Ich sage mir dies jetzt nach 3 Wochen, ohne jenen scharfen Schmerz der ersten Tage, aber ich fühle es desto sicherer: es muß für mich ein neues Leben anfangen, oder Alles aufhören, — das alte ist nun abgeschnitten."

Er faßte sich jedoch als Mann, und seinen Verpflichtungen kam er nach wie vor auf das gewissenhafteste nach. Zugleich war er bemüht, einem oft geäußerten Wunsche seines Vaters nachzukommen, welcher eines Tages Devrient gegenüber bemerkte: „Ich fürchte, Felix wird bei seiner Mäkelei ebensowenig einen Operntext als eine Frau bekommen". Er faßte aber nunmehr den ernstlichen Entschluß sich eine Lebensgefährtin zu suchen, und er fand sie in Cécile Jeanrenaud, der Tochter einer Wittwe eines im blühendsten Alter verstorbenen Predigers der französisch-reformirten Gemeinde in Frankfurt. Von wunderbarer Schönheit und Lieblichkeit — ich erinnere nur an das Bild im zweiten Bande des Hensel'schen Werkes —, hat sie Felix bis zu seinem Ende Jahre des ungetrübtesten Glückes bereitet.

Sie war, wie uns Devrient berichtet, „eine jener süßen weiblichen Erscheinungen, deren stiller und kindlicher Sinn, deren bloße Nähe auf jeden Mann wohlthuend und beruhigend wirken mußte. Eine schlanke Gestalt, die Gesichtszüge von auffallender Schönheit und Feinheit, bei dunkelblondem Haar und großen blauen Augen von dem verklärten, zauberischen Glanze, der — ebenso wie die

Rosenröthe ihrer Wangen — sie als ein frühes Opfer des Todes kennzeichnete. Sie sprach wenig und niemals lebhaft, mit einer leisen, sanften Stimme. Shakespeare's Wort: „mein lieblich Schweigen" bezeichnete sie ebenso treffend als Coriolan's Weib". Emil Naumann erklärt sie für eine der schönsten und der edelsten und vornehmsten Erscheinungen, die ihm je im Leben begegnet seien, „und so sanft, wie ihr Auge und ihr von reichem Goldhaar umrahmtes Antlitz, war auch ihr Charakter. Gleich weicher, lindernder Luft wirkte ihr Wesen auf das leicht erregbare und manchmal — wie so oft gerade beim Tonkünstler — leider überreizte Gemüth unseres Tondichters."

Wie gewissenhaft Felix seiner eigenen Neigung gegenüber war, beweist der Umstand, daß er vor der Verlobung von Frankfurt, woselbst er für seinen erkrankten Freund Schelble den Cäcilienverein leitete, sich losriß, um in einem fernen Seebade seine Neigung zu prüfen. Mitte September kehrte er zurück, um sich zu verloben und im Frühjahr 1837 führte er seine Cécile heim. Im September des gleichen Jahres ging er wieder nach England zum Birminghamer Musikfest, auf welchem sein Oratorium „Paulus" unter ungeheurem Beifall aufgeführt wurde. Von seiner riesigen Thätigkeit mag Zeugnis geben, daß er am ersten Tage Orgel spielte, am zweiten den „Paulus" dirigirte, am dritten und vierten Tage concertirte und am 2. Oktober Nachmittags 2 Uhr in Leipzig eintraf und Abends 6 Uhr bereits das erste Abonnementconcert leitete. Es dürfte sich wohl von selbst verstehen, daß die Anstrengungen, welche mit diesen Reisen verknüpft waren, sowie die vielen Proben und Aufführungen selbst, wozu noch die Aufregungen des eigenen Schaffens kamen, auf den ohnehin gereizten Nervenzustand Mendelssohn's nicht ohne schädliche Rückwirkungen bleiben konnten.

In diese Zeit fallen auch die Vorarbeiten zum Oratorium „Elias", nachdem er den ursprünglichen Plan, ein Oratorium „Petrus" als Gegenstück zum „Paulus" zu schreiben, aufgegeben hatte, sowie die Gründung des Leipziger Konservatoriums, welches am 16. Januar 1843 eröffnet wurde, und zwar mit einem stattlichen Lehrerkollegium.

Auch die Unterhandlungen, welche bestimmt waren, Mendelssohn wieder nach Berlin zu ziehen, muß ich hier berühren, weil sie in seinem leichterregbaren Gemüthe eine jahrelange Beunruhigung

zurückließen, welche ihn tief verbitterte und die wohl auch den Keim zu seinem frühzeitigen Tode legten.

Der kunstliebende, geistvolle König Friedrich Wilhelm IV. beabsichtigte nämlich die Akademie der Künste in vier Klassen einzutheilen: Malerei, Skulptur, Architektur und Musik. Jeder Klasse sollte ein Direktor vorgesetzt werden, welchem alternirend die Oberleitung der Akademie zugedacht war. Die musikalische Klasse, welcher Mendelssohn vorstehen sollte, sollte eine Art von Konservatorium werden. Felix hatte nun das eine Bedenken gleich von vornherein, daß der Plan wohl recht schön sei, wahrscheinlich aber nicht durchgeführt werde, und die Folge rechtfertigte ihn. Der zweite Band seiner Briefe gibt uns über den Verlauf der Sache den besten Aufschluß. Er kannte auch die Berliner Verhältnisse zu gut, um blindlings auf die ihm gemachten Propositionen einzugehen und er stellte Bedingungen, welche feste Normen schaffen sollten; doch ging man auf dieselben nicht ein. Warum sollte er auch eine nach allen Seiten hin höchst angenehme Stellung in einer Stadt verlassen, woselbst er so beliebt und populär war, daß seine Mutter ihm einstens schrieb, daß, wenn er in Leipzig ankündige, er werde sich auf dem Markt mit einer Nachtmütze hinstellen, die Leute auch Entrée bezahlen würden.

Es war freilich eine immerhin verlockende Idee, in Berlin ein Musikleben zu schaffen, das der Metropole der Intelligenz würdig gewesen wäre, denn die musikalischen Zustände Berlins waren ziemlich trauriger Natur. Es ist dies jedoch nicht dahin zu verstehen, als ob das Publikum keinen offenen Sinn und warme Theilnahme für die Werke unserer großen Meister gehabt hätte, aber es fehlten die richtigen Männer an der Spitze und somit waren die Produktionen nur mittelmäßiger Natur. Spontini hatte den musikalischen Zuständen nur eine Scheinherrlichkeit zu geben gewußt; seine Direktion hatte es mehr darauf abgesehen, die Zuhörer narkotisch zu reizen und in seiner außergewöhnlichen Eitelkeit hatte er stets dafür gesorgt, daß die ihm untergeordneten Dirigenten sowohl in musikalischer als geistiger Beziehung mittelmäßiger Natur waren. Auch die Singakademie hatte von ihrem früheren Glanz — und die mittelmäßige Direktion war hieran Schuld — bedeutend eingebüßt,

und war vom Domchor und dem Stern'schen Gesangverein überholt worden.

So lagen die Dinge, als Mendelssohn dem Drängen des Herrn von Massow nachgab und im Frühjahr 1841 nach Berlin kam, um die Sachlage genauer zu prüfen. Es würde mich natürlich zu weit führen, wenn ich Ihnen die unerquicklichen Reibereien schildern wollte, welche Mendelssohn mit dem Minister, mit der Singakademie und mit der Geistlichkeit hatte, wozu sich damals gerade auch jener maßlose Enthusiasmus für Liszt gesellte, welcher Enthusiasmus sich in seinen Kundgebungen wahrhaft widerwärtig und abstoßend geberdete und keinen anderen Künstler mehr aufkommen ließ. Genug, im Jahre 1844 verließ Mendelssohn Berlin definitiv, nachdem er vier Jahre lang ein unruhiges Wanderleben zwischen Berlin, Leipzig — woselbst er nur den Winter über beschäftigt war — und England geführt hatte. Dem Berliner Aufenthalt haben wir übrigens die Musik zu „Oedipus" und „Athalia", welche er im Auftrage des Königs komponirte, zu verdanken.

Wenn ich vorhin den Namen Liszt nannte, so möchte ich doch ausdrücklich anführen, daß Mendelssohn auch in ihm neidlos stets den großen Künstler und dessen Verdienste anerkannte. Ja, als sich bei Liszt's Aufenthalt in Leipzig eine heftige Opposition gegen denselben geltend machte, trat Mendelssohn für ihn ein. „Es fiel mir ein" — schreibt er seiner Mutter — „daß die schlechte Stimmung vielleicht am besten zu beseitigen sein würde, wenn die Leute ihn einmal in der Nähe besähen und behörten, entschloß mich kurz und gab ihm eine Soirée auf dem Gewandhaus von 350 Personen, mit Orchester, Chor, Bischof, Kuchen, Meeresstille, Psalm, Tripelkonzert von Bach, Chören aus Paulus, Erlkönig, Teufel und seine Großmutter und da waren alle so vergnügt und sangen und spielten mit solchem Enthusiasmus, daß sie schworen, sie hätten noch keinen lustigeren Abend verlebt."

Ich habe nun auch noch mit wenigen Worten Mendelssohn's besondere Stellung und Bedeutung auf dem Gebiet der Kirchenmusik zu berühren. Auch hier muß ich die gleiche Eigenthümlichkeit hervorheben, die ich schon bei seinen Liedern berührte, die Eigenthümlichkeit, sich nicht gleichsam mit dem Wort zu assimiliren oder um mich deutlicher auszudrücken, sich wie unsere großen Mei-

ster auf kirchlichem Gebiet in das göttliche Wort zu versenken und jede subjektive Einzelempfindung zu unterdrücken, wodurch jener höchste Kirchenstil ausgebildet wurde, welcher die unvergänglichen Werke eines Palestrina, Bach und Händel erzeugte. In seinen für Chor, Soli und Orchester komponirten Psalmen suchte er eine neue Form des Kirchenstils zu schaffen, welche gewissermaßen die Mitte zwischen Motette und lyrischer Kantate einnehmen sollte; doch möchte ich diesen Psalmen, namentlich was die Soli und die Instrumentalbegleitung betrifft, gerade am wenigsten kirchlichen Charakter zuerkennen. Eines seiner reifsten und schönsten Werke ist der 114. Psalm für achtstimmigen Chor und Orchester. In seinen Oratorien suchte er Bach'sche Innigkeit mit Händel'schem Glanze zu verbinden.

Die nächsten Jahre finden wir Mendelssohn in Leipzig wieder in voller Thätigkeit; die bereits erwähnte Gründung des Konservatoriums gab derselben einen neuen Impuls. Dazu kamen die Erfolge auf den Musikfesten in Aachen, Lüttich, Köln und Birmingham, welche die wenigen, unserem edelen Meister noch beschiedenen Lebensjahre verschönerten und erheiterten. Den größten Triumph seines Lebens brachte ihm die am 25. August 1846 am Musikfest in Birmingham stattgefundene Aufführung des „Elias".

Mitten in der wiedergefundenen Lebens- und Schaffensfreude traf ihn wie ein Wetterschlag aus heiterem Himmel die Nachricht von seiner Schwester Fanny jähem Tode, am 17. Mai 1847.

Diese Nachricht mußte betäubend und wahrhaft niederschmetternd auf Felix wirken. War er doch mit Fanny von frühester Kindheit an auf das engste verbunden gewesen; war es doch die gemeinsame musikalische Entwicklung, das gleichgeartete Interesse für alles Hohe und Schöne in der Kunst, welches das feste Band zwischen Beiden bildete. Und wie ein scharfer Verstand ihr ganzes Sein durchdrang aber nicht beherrschte, und kleinliche Eitelkeit, Neid und Begehrlichkeit keinen Raum in ihrer Seele fanden, so ist es wohl begreiflich, daß ein solcher, dazu fester und bestimmter Charakter auf eine Natur wie diejenige Mendelssohn's einen großen Einfluß nicht nur auf dessen musikalisches Schaffen, sondern auf den ganzen Menschen gewinnen mußte. Gerade vermöge der eben genannten Eigenschaften glich sie Manches in dem oft sehr erregten

und schwankenden Wesen Felixens aus. Denn so vorzüglich er als Mensch und Charakter war, so läßt sich doch nicht leugnen, daß ihm als verwöhntem Schoßkind des Glücks die Atmosphäre der Bewunderung und der Liebe, in welcher er aufgewachsen, zum Bedürfnis geworden war und er oft jenen gegenüber, welche sich ablehnend gegen ihn und seine Musik verhielten, herb und ungerecht werden konnte. Fanny durfte sich ihm gegenüber immer ein offenes und auch tadelndes Wort erlauben, und es wurde von Felix auch stets in Liebe aufgenommen.

Es geht aus manchen Briefen Felixens hervor, daß sie sich nicht scheute, ihm ihre Meinung, ihre Ansicht unverholen auszusprechen, wenn sie mit irgend etwas nicht einverstanden war; so z. B. als Felix sich etwas absprechend über die Pariser musikalischen Zustände aussprach, stand Fanny nicht an, ihm das Einseitige und Ungerechte seines Urtheils vorzuhalten. Und mit welcher Liebe hing sie an ihrem Felix! So schreibt sie an Klingemann nach London wohin Felix sich begeben sollte, am 22. März 1829: „Ich weiß, Sie lieben ihn für sich und ihn, lieben Sie ihn aber noch mehr, da er dort Niemand hat, der ihn sonst liebte und Sie der Erste und Letzte sind, der sich ihm und vor dem er sich zeigen darf und wird. Bereiten Sie ihm manche ruhige Stunde, in der er alte Jahre und neue Augenblicke und tönende Ahnungen künftiger Stunden ausbreite und lenken Sie das Gespräch oft auf uns, oder vielmehr lenken Sie es nicht ab, denn er wird oft genug mit dem Herzen und seinem eigenthümlichen, feuchtglänzenden Blick bei uns sein. Hegen und pflegen Sie ihn geistig, und lassen Sie ihn für so viele warme Herzen, die er verläßt, eins wiederfinden."

Mit welchem Verständnis und warmen Interesse sie seinen künstlerischen Entwicklungsgang verfolgte, zeigt ein anderer Brief an Klingemann vom 8. December 1828: „Im Ganzen genommen, wird er wohl unleugbar mit jedem Werk klarer und tiefer. Seine Richtung befestigt sich immer mehr und er geht bestimmt einem selbst gesteckten, ihm klar bewußten Ziel entgegen, welches ich mit Worten nicht deutlich zu bezeichnen wüßte, vielleicht weil sich überhaupt eine Kunstidee nicht wohl in Worte künden läßt, denn sonst würde Wortpoesie die einzige Kunst sein, vielleicht weil ich mehr mit Augen der Liebe seinen Schritten folgen, als auf Flügeln des

Geiſtes ihm vorangehen und ſein Ziel erſehen kann. Aber ſeiner Mittel iſt er vollkommen mächtig und ſo erweitert er von Tage zu Tage ſein Gebiet, als Feldherr die ihm zu Gebote ſtehende Geſammtheit der Mittel beherrſchend."

Fanny war ſeine Vertraute in Allem; alle ſeine muſikaliſchen Pläne und Kompoſitionen wurden mit ihr beſprochen. So war ſie nicht damit einverſtanden, daß Felix die bekannten Volkslieder vierſtimmig geſetzt hatte. Er ſchreibt ſeiner Schweſter unterm 7. April 1834: „Du willſt mich auch noch coramiren wegen der Vierſtimmigkeit meiner Volkslieder, aber da bin ich beſchlagen. Mir ſcheint das nämlich die einzige Art, wie man Volkslieder ſchreiben kann, weil jede Klavierbegleitung gleich nach dem Zimmer und nach dem Notenſchrank ſchmeckt und weil alſo vier Singſtimmen am einfachſten ſo ein Lied ohne Inſtrument vertragen können; und wenn der Grund zu äſthetiſch iſt, ſo nimm den, daß ich für Woringen's, die dergleichen reizend ſingen, gern etwas derart ſchreiben wollte. Im Ernſt aber finde ich, daß das Vierſtimmige ſowohl zum Text (als Volkslied) als auch zu meiner Auffaſſung paßt, und ſomit divergiren wir entſetzlich."

Immerhin dürfte der Rath und die Meinung der Schweſter auf die Geſtaltung manches ſeiner Werke beſtimmend eingewirkt haben. Er wollte ſtets ihr Urtheil hören, das jederzeit ein richtiges und ſchlagfertiges war. So beklagt er ſich einmal darüber, daß ſie ihm kein Wort über den „Paulus" und die „Meluſine" ſchreibt, „ſo wie es ein Kollege an den anderen ſchreibt, d. h. Bemerkungen über Quinten, Rhythmus und Stimmführung, über Auffaſſung, Kontrapunkt et caetera animalia. Das hätteſt Du aber thun ſollen und ſollteſt es noch thun, denn wie viel mir gerade daran liegt, weißt Du, und beim Paulus, der nun bald zum Druck fortgehen ſoll, würden mir jetzt noch Deine etwaigen Rüffel zur rechten Zeit kommen."

Auch auf die Nibelungenſage als geeigneten Stoff zu einem muſikaliſchen Drama machte ſie ihn aufmerkſam, und aus einem Briefe Mendelsſohn's vom 11. November 1840 erſehen wir bei dieſer Gelegenheit aufs Neue, welch' großen Werth er auf ſeiner Schweſter Urtheil legt; er bittet ſie ſogar ihm ihre ausführlicheren Ideen darüber mitzutheilen und ihm die verſchiedenen Momente anzu-

geben, die ihr beſonders dramatiſch vorſchwebten, als ſie die Idee faßte.

Und ſo dürfen wir den Einfluß Fanny's auf Mendelsſohn's künſtleriſches Wirken nicht gering anſchlagen. Hatte ſie doch an ſeinen Studien erfolgreich mit Theil genommen, und die von ihr veröffentlichten Kompoſitionen, wie z. B. die von Felix unter ſeinem Namen herausgegebenen Lieder Nr. 2, 3 und 12 in Op. 8, und Nr. 7, 10 und 12 in Op. 9 ſchließen ſich faſt vollſtändig der Richtung ihres Bruders an.

Wenn man nun bedenkt, in welch' hohem Grad das Geſchwiſternpaar geiſtig Eins war, wie keines etwas unternahm ohne das Urtheil des anderen zu hören, wenn man lieſt, mit welch' außerordentlicher, ja rührender Liebe Felix an ſeiner Schweſter hing, ſo kann man es erſt recht begreifen, wie der plötzliche Tod derſelben auf ihn wirken mußte. „Wir ſind glücklich miteinander geweſen" — ſchreibt er ſeinem Schwager Heuſel — „nun wird's ein ernſtes, trauriges Leben. Du haſt meine Schweſter ſehr glücklich gemacht, ihr ganzes Leben hindurch, ſo wie ſie es verdiente. Das dank' ich Dir heut und ſo lang ich athme und auch wohl darüber hinaus — nicht mit bloßen Worten, ſondern mit bitterer Reue darüber, daß ich nicht mehr für ihr Glück gethan habe, — daß ich ſie nicht mehr geſehen, nicht mehr bei ihr geweſen bin. Das wäre freilich mein Glück geweſen, aber damit war ſie ja zufrieden". Und wie eine trübe Vorahnung klingt es, wenn er weiter ſchreibt: „Das ganze Irdiſche ſieht uns anders aus, und wir ſollen verſuchen zu lernen uns einzuſchränken, aber bis wir's gelernt haben, iſt wohl auch unſer Leben vergangen."

Und es war kaum ein halbes Jahr verfloſſen, ſo hatte auch ſeine große, edle Künſtlerſeele ausgerungen, am 4. November 1847.

„Im koſtbaren Sarge, auf Atlaskiſſen, rings von hohen Pflanzen umbüſcht, von Lorbeer- und Blumenkränzen bedeckt, lag mein lieber Freund da" — wie Devrient uns erzählt. „Altgeworden ſah er aus; das Bild des Knaben, wie ich ihn zuerſt geſehen, trat mir neben den Sarg. Wie oft war meine Hand durch die langen, braunen Locken, über den heißen Kopf geglitten, jetzt lag meine Hand auf der marmorkalten Stirn des Mannes. — Eine Spanne Zeit in der Erinnerung, die mir die ganze, holde Jugend, die ich

in ihm beſeſſen, zu vollendeter und unverlierbarer Geſtalt abſchloß." Seine ſterblichen Überreſte ruhen in Berlin.

Und ſo ſcheiden auch wir mit Wehmuth von dem Lebensbilde eines Mannes, der nicht nur ein trefflicher Künſtler, ſondern auch ein edler Menſch war, der ſein ganzes Leben hindurch die hohen Tugenden bethätigte, welche den wahren Künſtler erſt machen, bilden und zieren. Mendelsſohn ſuchte nie das Seinige, die Kunſt war ihm, wie ich ſchon zu Anfang meines Vortrags bemerkte, eine Herzenskündigerin und eine Herzensbildnerin. Sein ganzes künſtleriſches Streben ging dahin, belebend, veredelnd und ſittlich reinigend auf die Maſſen zu wirken und ſeine herzlichſte Freude hatte er daran, wenn ihm die Zeichen des Dankes bewieſen, daß es ihm gelungen. Dabei bekundete er zu jeder Zeit eine aufopfernde Liebe allen jenen, die von den gleichen idealen Beſtrebungen erfüllt waren. Ein Freund und Wohlthäter der Armen, war er in ſeinem Heim der treffliche Gatte, der an den friſchen, lebendigen Kinderherzen immer wieder ſich aufrichtete, als der frühe Lebensabend ſchon ſeinen Schatten vorauswarf. Und wie er ſich als Menſch gab, wie er wirklich war, ſchlicht, einfach und wahr, ſo zeigen uns auch ſeine Werke den Künſtler, wie er fühlte und dachte; ſie geben uns alle ſeine Individualität ſo rein und ſo klar, daß wir im Künſtler ſtets den Menſchen, im Menſchen den Künſtler verſtehen und erfaſſen.

Und ſo bildet uns ſeine Erſcheinung ein lichtes Bild in einer Zeit, wo die Kunſt immer mehr Gefahr läuft, in den verderblichen Strudel einer materialiſtiſchen Strömung geriſſen zu werden; da man verſucht, die edle Kunſt zum Tummelplatz einer ſchrankenloſen Subjektivität zu machen, die unter dem Aushängeſchild der „freien Genialität" nur gar zu oft die ſchöpferiſche Impotenz verbirgt. Ja es thut Noth, daß wir zurückkehren zu jenen großen Männern unſerer Kunſt und Waſſer des Lebens holen, um gefeit zu ſein gegen jenen ſinnbethörenden, nervenberückenden Realismus, der auch in jene Kunſt eingedrungen, welche, wie keine andere, Sprache der edelſten Triebe, Sprache des Herzens, Spiegelbild der Seele zu ſein hat.

Neben dieſen Männern, welchen ihre Kunſt innerſte Herzensſache war, neben einem Bach und Händel, neben einem Mozart und Beethoven, wird auch Mendelsſohn in der Geſchichte unſerer

Kunst stets eine freundliche, liebenswürdige Erscheinung bilden; und wenn er auch nicht die tiefinnerliche Gedankenkraft eines Bach und Händel besitzt, nicht hinanreicht an die titanische Ideenmacht eines Beethoven, denn er gehörte mehr zu jenen zartbesaiteten Naturen, über welche „ein Hauch weiblicher Grazie und Anmuth" schwebt, so wird er doch stets jenen echten und wahren Künstlern zugezählt werden dürfen, die sich mit ihren Werken an die Besten wandten, und namentlich seine schönen, gemüthswarmen und zum Herzen sprechenden Lieder, sie werden ein Schatz unseres Volkes bleiben, denn:

„Sie sprechen still zur Lieb' im Herzen
Wie Blume zu der Sonne Schein".

Sammlung musikalischer Vorträge.

Herausgegeben von

Paul Graf Waldersee.

— Velinpapier mit künstlerischem Bücherschmuck. —

Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne Heft.
Renaissance-Einbanddecken als Sammelmappen à 1 ℳ.

Erschienen sind:

Serie I.

Nr. 1. Über Johann Sebastian Bach. Von Philipp Spitta.
" 2. R. Wagner's Siegfried. Von Hans von Wolzogen.
" 3. Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann. Von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. Robert Schumann und seine Faustscenen. Von Selmar Bagge.
" 5. Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes. Von August Reißmann.
" 6. Wolfgang Mozart. Von Emil Naumann.
" 7. Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's. Von Paul Graf Waldersee.
" 8. Mattheson u. seine Verdienste um die deutsche Tonkunst. Von E. Meinardus.
" 9. Friedrich Chopin's Leben und Werke. Von A. Niggli.
" 10. Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts. Von W. J. von Wasielewski.
" 11. Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik. Von Jul. Alsleben.
" 12. Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine. Von H. Kretzschmar.

Serie II.

" 13. Robert Schumann's Manfred. Von Paul Graf Waldersee.
" 14. Fr. Chopin's Individualität. Von Franz Liszt. Frei ins Deutsche übertragen von La Mara.
" 15. Franz Schubert's Leben und Werke. Von A. Niggli.
" 16. Öffentliche Musikpflege in Nordamerika. Von Max Goldstein.
" 17. Giovanni Battista Pergolese. Von H. M. Schletterer.
" 18. Goethe's Verhältnis zur Musik. Von W. J. von Wasielewski.
" 19. Die geschichtliche Entwickelung der Sonate. Von S. Bagge.
" 20. Peter Cornelius. Von Hermann Kretzschmar.
" 21/22. Faustina Bordoni-Hasse. Von A. Niggli.
" 23/24. Johannes Brahms. Von H. Deiters.

Serie III.

" 25. Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Von Martin Roeder.
" 26/27. Josefine Lang. (Lebensskizze.) Von H. A. Köstlin.
" 28. Die Entwickelung unserer Notenschrift. Von Hugo Riemann.
" 29. Ludwig Spohr. Von H. M. Schletterer.
" 30. Gertrud Elisabeth Mara. Eine deutsche Künstlerin des 18. Jahrhunderts. Von A. Niggli.
" 31/32. Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Deutschland. Von Hermann Kretzschmar.
" 33. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Von Josef Sittard.
" 34. Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesanges. Von H. A. Köstlin.

Ferner haben namhafte Schriftsteller und Musikhistoriker ihre Betheiligung zugesichert und Vorträge in nahe Aussicht gestellt.

Mögen diese Vorträge sowohl den Musikern als vornehmlich dem Publikum, welches edle Hausmusik pflegt, gute Koncerte besucht und mit musikalischem Interesse reiche allgemeine Bildung verbindet, empfohlen sein.

Alle Buchhandlungen nehmen gleich den unterzeichneten Verlegern sowohl Subskription auf das Ganze, so wie Bestellungen auf die einzelnen Vorträge an.

Leipzig, Oktober 1881.

Breitkopf & Härtel.

Sammlung
Musikalischer Vorträge.

Nr. 34.

Luther

als der

Vater des evangelischen Kirchengesanges.

Von

H. A. Köstlin.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1881.

A. Schill

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

Luther

als der

Vater des evangeliſchen Kirchengeſanges.

Von

H. A. Köſtlin.

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

34.

Luther

als der Vater des evangeliſchen Kirchengeſanges*).

Von

H. A. Köſtlin.

Luther unter den Künſtlern — das möchte faſt klingen wie: Saul unter den Propheten.

Und doch verdient es der ehrwürdige Vater der evangeliſchen Kirche, daß auch die Aufmerkſamkeit künſtleriſcher Kreiſe ſich ihm zuwende, denn er iſt der Vater des evangeliſchen Kirchenliedes.

Wer ſich irgend einmal mit dem Kirchenliede eingehender beſchäftigt hat, der weiß gar wohl, welche Bedeutung demſelben in der Geſchichte der Muſik zukommt, und er findet es nicht ungerechtfertigt, wenn unter den muſikaliſchen Vorträgen auch einmal das ſchlichte Choralbuch an die Reihe kommt.

Gleicht dasſelbe doch, wenn man es näher kennen lernt, einem koſtbaren Schreine, der edle Kleinodien birgt! Es iſt, wenn wir ſo ſagen dürfen, ein ganz eigener Duft, der dieſen altehrwürdigen, Jedem bekannten und altvertrauten Choralmelodien entſtrömt — ein ſeltſamer, unnennbarer Duft, der uns mit unwiderſtehlichem Zauber

*) Vortrag, gehalten in Darmſtadt, 23. Febr. 1880.

zurückverſetzt in eine weit, weit zurückliegende goldene Zeit! Da ſind wir ja vielleicht manches Mal an einem ſtillen Sonntagnachmittag in der friſchgeſcheuerten, von Reſeda-Düften durchwallten Stube allein bei der ehrwürdigen Großmutter geſeſſen und haben zugeſehen, wie ſie plötzlich mit dem Leſen innehielt, das Predigtbuch weglegte und an jene geheimnisvolle Truhe ging, die ſonſt nie geöffnet wurde, denn ſie barg die Heiligthümer ſüßeſter Erinnerung, der Großmutter Brautſchleier und Myrthenkranz, lauter Zeugen der Maienzeit ihres Lebens, die keines Fremden Blick hätte entweihen dürfen, mit denen aber die Großmutter Andacht hielt, wenn ſie mit dem unſchuldigen Enkel allein war im ſtillen, ſonntäglichen Raume. Ein ſeltſam feiner Duft haftete an den Reliquien, die ſie aus dem Schreine herausnahm, um bei ihrem Anblick ſich in alte, ſchöne Zeiten zu verſenken — und ſolch ein Duft entſtrömt der Choralweiſe; ein Zauber von ganz eigener Art und Gewalt nimmt uns gefangen, wenn ſo eine alte, wohlbekannte, mit der früheſten Kindheit verwachſene Weiſe von ungefähr ans Ohr klingt, vielleicht gerade zu der Stunde uns anrufend und bannend, da wir in der Irre gingen, ſei es in der Irre gottentfremdender Gedanken, ſei es in der Irre finſteren, gottfernen Sündenlebens.

So mancher klare Denker, der jeden, auch den leiſeſten Einfluß des Gemüths auf die ſtrenge Folge ſeiner Gedanken kalt und ſtolz abwies, hat es erfahren müſſen: wenn in einer ſtillen Winternacht in der heiligen Adventszeit ſolch ein liebes, Tannenduft ausſtrömendes Weihnachtslied von der dunklen Gaſſe herauf aus unſchuldiger Kinder Mund in die froſtige Einſamkeit des Studirzimmers drang, ward's doch lebendig und warm im Herzen, wunderſame Schauer des Heimwehs nach der Zeit, da er noch glaubte und glücklich war, gingen ihm durch die Seele, daß ihm zu Muthe ward wie Fauſt, wenn er ſpricht:

„Was ſucht ihr mächtig und gelind,
Was ſucht ihr Himmelstöne mich am Staube?
Klingt dort umher, wo weiche Menſchen ſind —
Die Botſchaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube!"

Oder wenn der müde Handwerksburſch, der ja leider auf ſeiner Wanderung und in den Herbergen ſo wenig Gutes hört und ſieht, ſich am Abend einer Stadt naht, welche ſich die ſchöne Sitte des Thurmblaſens erhalten hat, wenn er ſich niederläßt am Rain, um

nochmals ein wenig zu rasten, ehe er ins Thor tritt, und wenn da mit einmal die Klänge einer solchen Weise, wie „Nun ruhen alle Wälder" oder „Kehre wieder, kehre wieder" übers Thal hin und in sein Herz hinein klingen, muß es ihm nicht sein, als würde er von einer unsichtbaren Macht angehalten, o, muß es dem Verwahrlosten nicht sein, als berührte ihn die weiche Hand der Mutter, die einst ihn mit solch einer Weise in den Schlaf gesungen hat? oder als stünde der treue Lehrer vor ihm, unter dessen Augen er dereinst so frisch mit gesungen, oder der ehrwürdige Seelsorger, der ihm einst segnend die Hand aufgelegt hatte, damals als er, noch der schuldlose Knabe, am Altare stand in heiliger Morgenstunde — ja was oft keiner Mahnung und keinem Trostworte gelingen will, solch eine schlichte Weise bringt es zu Stande: sie löst den Krampf des Herzens, löst den Bann und Druck, der auf dem Gemüthe lastete, sie schmilzt das harte Eis, das die Brust des Verstockten umschloß — davon wissen die Seelsorger an Gefängnissen und Irrenhäusern zu sagen, das haben wir vielleicht schon erfahren in Stunden, da uns um Trost bange war und jener thränenlose, heiße Schmerz uns die Seele zu versengen drohte, bis solch ein Lied den lindernden Quell der Thränen zum Strömen brachte. Die Stimme treuer Mutterliebe ist's ja, die in den frommen Weisen unserer Kirche uns in die Seele redet.

Von jeher hat darum das evangelische Volk den reichen Schatz seiner Choralmelodien hoch und werth gehalten. Wann immer in bewegter Zeit dem Volke das Herz zum Zerspringen voll war, sei's von heiliger Kampfesbegeisterung, sei's vom wilden Schmerz der erlittenen Demüthigung, da machte es sich Luft im frommen Liede, von jenen dunklen Tagen, da der schwarze Tod durch die Lande ging und die Geißelbrüder das erschrockene Volk zur Buße riefen mit ihren ernsten Liedern, bis heute: das Schutz- und Trutzlied des evangelischen Volkes, das Luther im Jahre 1529 den evangelischen Ständen mit auf den Weg gegeben hatte, als sie sich auf dem Reichstag zu Speier endlich zu geschlossenem, einmüthigem Kampfe für die Sache der evangelischen Freiheit sammelten, das prächtige „Ein feste Burg ist unser Gott" — wie manchmal hat es die Helden von 1870 erquickt, gestärkt und begeistert, wenn sie am frühen Morgen eines bedeutungsvollen Tages draußen vor dem Abmarsch noch zusammentraten und die Feldmusik den stillen Ge-

beten, die da aus manchem tapferen Herzen zum Himmel emporſtiegen, in den Klängen dieſer Weiſe Ausdruck verlieh. — Als im Jahre 1646 die Schrecken des furchtbarſten Krieges, der je auf deutſcher Erde gewüthet hat, ſich zum Ende zu neigen ſchienen, da ſang der ehrwürdige Magiſter Martin Rinkart, Pfarrer zu Eilenburg in Sachſen, aus vollem Herzen — denn er hatte das ganze Elend der dreißig Jahre mit erlebt — ſein Danklied „Nun danket alle Gott", dem zuerſt ein Sänger der päpſtlichen Kapelle, Lucas Marenzio (1550—1599), die Melodie leihen mußte, das ſodann in dem feſtlichen Gewande der friſchen Melodie des Berliner Kantors Johann Crüger (geb. 1598 zu Groß-Breeſen, geſt. 1662) zum Tedeum des evangeliſchen Volkes in Deutſchland geworden iſt: auf dem Schlachtfeld, wenn am Abend des blutigen Tages die Sieger zu ernſter Andachtsfeier ſich ſammelten, daheim in den Kirchen, auf den Marktplätzen, wenn unter dem überwältigenden Eindruck faſt unglaublicher Nachrichten die Maſſen ſich ſcharten und drängten, auf den Bergeshöhen, wenn feſtliche Freudenfeuer gen Himmel loderten, in der Feierſtunde, da die Menge die friſchgepflanzte Friedenslinde umſtand — immer und überall war's dieſe Weiſe, drin der endloſe Jubel Ausdruck fand, wie denn auch ihre feſtlichen Klänge die Krönung des größten Werkes deutſcher Baukunſt, des majeſtätiſchen Domes am Rheine begleiten durften. Es iſt das Kirchenlied recht das Volkslied im beſten und tiefſten Sinne des Wortes, das Volkslied auf der Potenz, wie es Viſcher ſo ſchlagend nennt: wie jede übergewaltige Stimmung, ſei es die Stimmung überſtrömender Freude, ſei es die Stimmung niederbeugenden Schmerzes den Menſchen vor das Angeſicht Gottes treibt, ſo kann ſie auch ganz und voll nur ausſtrömen in der ernſten, vollwichtigen, kunſtloſen Weiſe des Chorals.

Ja, wenn man nur eine oder die andere unſerer Kernmelodien herausgreift, wie z. B. „Jeſus, meine Zuverſicht" oder „Befiehl du deine Wege", „Wer nur den lieben Gott läßt walten", „Fröhlich ſoll mein Herze ſpringen" — wie viel könnte ſie doch einem jeden erzählen! welch eine Fülle von Erinnerungen froher und trüber Art haftet nur an einer einzigen unter ihnen — welche Bilder und Erlebniſſe kann ſie vor die Seele rufen! Denn das Choralbuch iſt die allgemeinſte Hausmuſik. Seine frohen Klänge erklingen unter dem ſtrahlenden Weihnachtsbaum, und ſeine Weiſen legen ſich

milde und tröstend um das verwundete Herz in jenen stillen Stunden, da im Hause sonst kein Ton sich regen darf, da man leise auftritt und nur flüstert, weil ein Todtes in der Kammer liegt.

Aber auch, wenn wir uns auf den rein musikalischen Standpunkt stellen, müssen wir im Choral ein Kunstwerk ersten Ranges, wenn auch ein Kunstwerk in engem Rahmen erkennen. Wer die Matthäuspassion des musikalischen Luther, des ehrwürdigen Johann Sebastian Bach, gehört hat, wird es bestätigen, daß es immer der Choral ist, welcher nicht bloß den Höhepunkt der Stimmung, sondern auch rein musikalisch betrachtet die Krone des Ganzen bildet. Nicht umsonst hat Bach mit dem Choral begonnen und ist sein letztes Werk, das er auf dem Sterbelager schuf, der Choralsatz gewesen: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein". Wer vom Komponiren etwas versteht, der weiß: ein ächtes Volkslied, eine richtige Choralweise zu schaffen gehört zum Schwersten, wie denn z. B. Mozart sagte, er würde alle seine Werke dran geben, wenn er die eine Weise erfunden hätte: „Nun ruhen alle Wälder". Den harmonischen Satz kann man lernen — die lebensvolle, gehaltvolle Melodie ist ein Geschenk von oben, das sich niemand nehmen kann, es werde ihm denn gegeben von oben.

So darf es uns nicht wundern, wenn unser Volk auch in diesem Juwelenschatz das Geschenk des Mannes erblicken möchte, in welchem es mit Recht den Typus seines eigensten Wesens sowohl nach der Seite der Thatkraft als nach der Seite der religiösen Innerlichkeit verehrt, des Mannes, der sein Volk verstanden hat von Grund aus, der, wie keiner vor ihm, dem religiösen Bedürfnis, dem tiefinnersten Sehnen des deutschen Gemüthes Ausdruck gegeben und der ganzen Zartheit und Empfindlichkeit des deutschen Gewissens Rechnung getragen hat, nämlich Martin Luther's. In ihm will das evangelische Volk nicht bloß den Vater der Liederdichtung, sondern auch den Vater des köstlichen Melodienschatzes verehren, wie er in unseren Choralbüchern vorliegt und den schönen Schmuck des Gottesdienstes wie der häuslichen Andacht bildet.

Aber kann der Sagenkranz, den die unbegrenzte Liebe und Verehrung eines dankbaren Volkes um das Haupt seines größten Wohlthäters gewunden hat, vor der nüchternen historischen Kritik bestehen? Oder sollte richtig sein, was von gewisser Seite behauptet wird, daß nur theologische Befangenheit unserem Luther den

Ehrentitel eines Vaters des deutſchen Kirchenliedes geben könne, ſofern er dabei höchſtens Pathenſtelle vertreten habe? Sollte wirklich alles das, was bisher über Luther's direkten und indirekten Einfluß auf die Entſtehung einer eigenthümlichen evangeliſchen Kirchenmuſik und damit auf die Entwickelung der deutſchen Muſik überhaupt und der deutſchen Hausmuſik insbeſondere geſagt und von Vielen ſo gern und dankbar geglaubt worden iſt, in das Gebiet der konfeſſionellen Legende zu verweiſen ſein? Soll's rein figürlich zu nehmen ſein, was der große Meiſterſänger von Nürnberg, Hans Sachs, von der wittenbergiſchen Nachtigall geſungen hat:

„Wacht auff, es nahent gen dem tag,
ich hör ſingen im grünen hag
ain wunnikliche Nachtigall,
jr ſtimm durchklinget berg und tall.
Die nacht naigt ſich gen Occident,
der tag geht auff von Orient,
die rotprünſtige morgenröt
her durch die trüben wolcken göt."

Was Luther als Liederdichter der evangeliſchen Kirche, was er als gottbegnadigter Meiſter der deutſchen Sprache unſerem ganzen Volke und unſerer Nationalliteratur geweſen iſt und heute noch iſt, das haben gewichtige Autoritäten auf dem Gebiete der Literaturgeſchichte längſt in ſo eingehender Weiſe dargethan, daß es überflüſſig erſcheinen dürfte, Luther's Verdienſt um die geiſtliche Liederdichtung nochmals zu beleuchten. Er hat ja freilich das geiſtliche Lied nicht erſt erfunden, es war ſchon vor ihm da; aber er hat ihm den rechten Boden gegeben, indem er es dem Gottesdienſt als einen integrirenden Beſtandtheil einverleibte, während es von den officiellen Kirchenbehörden bis daher zwar da und dort auch beim Gottesdienſt, jedenfalls aber bei den Bittfahrten geduldet, aber doch immer als etwas Ungehöriges angeſehen worden war. Er hat ferner für die kirchliche Liederdichtung die rechten Grundſätze, und durch die Lieder, die er ſelbſt dichtete, zugleich die beſten Muſter aufgeſtellt, nach welchen die Dichter der evangeliſchen Kirche ſchaffen konnten. Indem er ausdrücklich und ausſchließlich den Zweck der kirchlichen Erbauung im Auge hatte, war es ihm bei ſeinen Texten viel weniger um poetiſche Schönheit als vielmehr um durchſchlagende Volksthümlichkeit und um Schriftgemäßheit zu thun. „Ich bin", ſchreibt er an Spalatin, „Willens, nach dem Exempel der Propheten

und der alten Väter der Kirche teutsche Psalmen für das Volk zu machen, das ist: geistliche Lieder, daß das Wort Gottes auch durch den Gesang unter den Leuten bleibe". — — „Ich wollte aber, daß die neuen Wörterlein vom Hofe wegblieben, damit die Worte alle nach dem Begriff des Pöbels ganz schlecht und gemein, doch aber rein und geschickt herauskämen, hernach auch der Verstand sein deutlich und nach des Psalms Meinung gegeben würde". Er konnte daher von dem vorliegenden Material verhältnismäßig nur wenig für seinen Zweck gebrauchen, wie z. B. die alten Osterlieder: „Christ ist erstanden von der Marter alle", „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand", die Weihnachtslieder: „Ein Kindelein so löbelich ist uns geboren heute", „Gelobet seist Du, Jesus Christ", die Pfingstlieder: „Komm heiliger Geist, Herre Gott", „Nun bitten wir den heil'gen Geist"; die Abendmahlslieder: „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt" von Johannes Huß), „Gott sei gelobet und gebenedeit". Auch an den vorgefundenen Liedern mußte er die säubernde Hand anlegen, mancherlei üppiges Rankenwerk abschneiden, um sie kirchlich würdig zu gestalten; bei einzelnen mußten neue Verse hinzugedichtet werden, weil sich nur ein Vers vorfand. Jedenfalls aber reichte das Vorgefundene für das Bedürfnis weit nicht aus, ' galt Neues im Geist des Evangeliums zu schaffen und da entsp: ht es nun ganz dem kindlich-demüthigen Sinne des großen Reform ators und ist zugleich ein Zeugnis von dem sicheren Takte, der in ihm wohnte, wie von dem feinen Gefühle, das ihn überall leitete, daß er zunächst keineswegs aus eigener Begeisterung heraus schaffen wollte, sondern auch im Liede auf die Quelle der lebendigen Wahrheit, auf die heilige Schrift, und auf die klassische Zeit der christlichen Kirche zurückging, indem er sich darauf beschränkte, die Psalmen und die schönen Hymnen der alten Kirche in sein geliebtes, kräftiges Deutsch zu übertragen. Den eigenen Geist stellte er nach Gedankenkreis und Ausdrucksweise völlig in die Zucht des Evangeliums und so schuf er wirklich einen neuen Liedtypus: den des evangelischen Kirchenlieds, der naturgemäß nun auch denjenigen Liedern eignete, die er ohne ausdrückliche Anlehnung an Psalmen oder Kirchenhymnen frei erfand. Das neue Kirchenlied sticht gegen die poesieumflossenen, zart minnenden Marienlieder, diese duftigste Blüthe der bisherigen geistlichen Liederdichtung bedeutend

ab durch eine gewisse nüchterne Schlichtheit und prosaische Trockenheit, deren poetische Kraft und Wirkung eben darin beruht, daß nur die religiöse Überzeugung, diese aber in ihrer vollen Reinheit ohne jede menschlich-persönliche Zuthat und Reflexion in diesen Liedern zum Ausdruck kommt: biblisch-klassische Gedrungenheit in Gedanken und Ausdruck, die Abwesenheit alles sogenannten poetischen Redeschmucks in Verbindung mit ergreifender Einfachheit verleiht diesen Liedern etwas Granitenes, und giebt ihnen eine mächtige Großheit, deren Eindruck viel tiefer geht, als der des bloß Poetisch-schönen. Indem Luther's Lieder nichts anderes sein wollten, als Schriftwort in Form der Poesie, wurden sie die lebendigen Zeugen der Bewegung und deren klassischer Ausdruck.

Der Träger des Liedes ist die Melodie. Ungesungene Gedichte sind keine Lieder; sie gehören wohl der Literaturgeschichte an, aber nicht dem Leben; die Melodie ist es, welche dem Gedichte Fleisch und Blut verleiht, daß es zum lebendigen Liede wird, welches die Herzen mit magnetischer Gewalt gefangen nimmt, sie in die Stimmung versetzt, aus welcher das Lied geboren worden ist und die im dichterischen Worte verkörperten Gedanken zum wirklichen Eigenthum der Massen macht. Luther dichtete nicht für die Literaturgeschichte, er dichtete nicht um der dichterischen Lorbeeren willen, er dichtete für die Kirche, für die singende Gemeinde, für das praktische Bedürfnis des Gottesdienstes. Es erhellt, von welcher Wichtigkeit es für ihn war, seinen Texten die Schwungkraft volksthümlicher Melodie zu verleihen und in jeder Weise dafür zu sorgen, daß im Volke die Empfänglichkeit und das Verständnis für Musik sowie die Fertigkeit im Gesange möglichst gepflegt und gefördert werde.

Die Pflege des Gesanges lag ihm noch aus anderer Rücksicht am Herzen. Er, der als Lateinschüler und Singknabe zu Eisenach die schönen Weisen des Kirchengesanges und des geistlichen Volksliedes so in sich aufgenommen hatte, daß sein herzrührender Vortrag der Wittwe Cotta die Seele im Innersten bewegte; er, der in den Zeiten der dunkelsten Anfechtung und der schwersten inneren Kämpfe so oft die tröstende und heilende Macht der Musik an sich selbst erfahren hatte, besaß nicht bloß eine warme Liebe zur Musik, sondern er mußte in ihr eine Macht erkennen, zu welcher sich ein weitsehender Freund und geistlicher Vater des Volkes nicht gleichgültig

verhalten darf. Gerade weil die Musik eine so wunderbar bestrickende Macht auf das Menschengemüth ausübt, muß sie um so mehr in die reinigende und behütende Zucht des Evangeliums gegeben werden. Luther, dem die Herrlichkeit Gottes nicht bloß aus dem Worte der heiligen Schrift, sondern auch aus den Werken der Schöpfung und aus den Gebilden einer von reinem Geiste beseelten Kunst hervorleuchtete, wollte nicht, daß durchs Evangelium alle Künste sollten zu Boden geschlagen werden; vielmehr möchte er sie alle, besonders die musica gern sehen im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen hat. Er für seine Person war viel zu weitherzig, als daß er mit puritanischer Strenge der Kunst den Eingang ins Heilige hätte verwehren können. War einst im Heidenthum die Religion im künstlerischen Enthusiasmus aufgegangen, so war das für ihn nur eine Mahnung, der falschen Überschätzung durch die weise, richtige Schätzung vorzubeugen. Dabei wußte er, der selbst aus dem Volke hervorgegangen war, wohl, was dem Volke frommte und was es brauchte; sein gesunder, weiter Blick umfaßte neben den großen Interessen des gewaltigen Ringkampfes, den zu kämpfen seine Mission war, auch das Kleine, scheinbar Nebensächliche, aus dem Segens- und Erbauungskräfte konnten gezogen werden.

Zu alledem kam nun noch seine Auffassung des Gottesdienstes, wie er sie in seiner „Deutschen Messe und Ordnung Gottesdiensts zu Wittenberg fürgenommen" von 1526 ausspricht. Dort unterscheidet er drei Arten oder besser gesagt drei Stufen des Gottesdienstes.

Die erste*) ist die lateinische Messe, deren Gebrauch für die Jugend frei stehen soll, damit dieselbe der lateinischen Sprache, in welcher so viele gute Gesänge vorliegen, nicht entwöhnt werde.

Die zweite ist der deutsche öffentliche Gottesdienst, welcher um der einfältigen Laien willen geordnet werden soll, wie er öffentlich in den Kirchen unter allem Volke gehalten werden muß, indem unter diesem Viele noch nicht gläubige Christen seien, sondern der größere Theil dastehe und gaffe, um etwas Neues zu sehen, gerade als ob man unter Türken und Heiden auf einem freien Platz christlichen Gottesdienst hielte. Es sei da noch keine geordnete und gewisse

*) Näheres s. Dr. Julius Köstlin. Martin Luther. Sein Leben und seine Schriften. Elberfeld. 1875. 2. Bd. S. 17.

Versammlung, darin man nach dem Evangelium die Christen regieren könnte, sondern erst eine öffentliche Reizung zum Glauben und zum Christenthum (also „Missionsgottesdienst").

„Aber die dritte Weise, die eine rechte Art der evangelischen Ordnung haben sollte, müßte nicht so öffentlich auf dem Platz geschehen unter allerlei Volk, sondern diejenigen, so mit Ernst Christen wollen sein und das Evangelium mit Hand und Mund bekennen, müßten mit Namen sich einzeichnen und etwa in einem Hause allein sich versammeln zum Gebet, zu lesen, zu taufen, das Sakrament zu empfahen und andere christliche Werke zu üben. In dieser Ordnung könnte man die, so sich nicht christlich hielten, kennen, strafen, bessern, ausstoßen oder in den Bann thun nach der Regel Christi Matth. 18. Hie könnte man auch ein gemein Almosen den Christen auflegen, daß man willig gäbete und austheilete nach dem Exempel St. Pauli 2. Cor. 9. Hier bedürft's nicht vielen und großen Gesängs. Hier könnte man auch eine kurze feine Weise mit der Taufe und Sakrament halten und Alles aufs Wort und Gebet und die Liebe richten".

Aus dem allen erhellt, daß das Ideal eines lutherischen Gottesdienstes die Anbetung Gottes im Geist und in der Wahrheit wäre. Weil man aber zu solcher Sammlung im engsten Sinne die Leute nicht hat, so wird es vorerst bei der zweiten Art des Gottesdienstes bleiben, wie er der Kirche Gottes im jetzigen Äon entspricht, da Unkraut und Weizen mit einander wachsen, Gute und Böse, Gläubige, Nochnichtgläubige, Nichtmehrgläubige unter einander gemengt sind.

Die Hauptsache, den Mittelpunkt und Schwerpunkt im Gottesdienste bildet die Verkündigung des Wortes und, mit Beziehung auf dasselbe als Übung des Wortes, das Gebet und das Sakrament: „die Summa sei, daß im Gottesdienst alles geschehe, damit das Wort im Schwange gehe und nicht wiederum ein Tönen und Lören draus werde, wie es bisher gewesen". „Das Eine sei von Nöthen", sagt er, „daß Maria nach Luc. 10, 39 zu Jesu Füßen sitze und höre sein Wort täglich". Damit ist klar und nachdrücklich ausgesprochen, daß dem einen Zwecke der Übung des göttli .1 Wortes sich alle übrigen Elemente und Faktoren des Gottesdienstes unterzuordnen haben, daß insbesondere die künstlerischen Elemente nicht eine herrschende, sondern stets nur eine dienende Stellung einnehmen sollen. Willig hat Luther seine begeisterte Vorliebe

für die Musik diesem Gesetze unterworfen. Nicht um ihrer selbst willen soll sie im Gottesdienste erklingen, sondern sie soll mit ihrer die Herzen aufschließenden und bezwingenden Gewalt einzig und allein dem Worte dienen.

Weit entfernt, eine eigentlich maßgebende Gottesdienstordnung von bindender Autorität aufstellen zu wollen, prüfte er die überlieferten Bestandtheile des bisherigen Gottesdienstes, schied aus, was sich mit dem Grundsatz der Schriftgemäßheit nicht vertrug, und behielt bei, was diesem Grundsatz nicht widersprach, auch auf diesem Gebiet die Pietät gegen das von den Vätern Überkommene wahrend. Nur um Entfernung alles Schriftwidrigen aus Gebet, Gesang und Liturgie, um Zurückführung der Überfülle von Wort und Klang auf edle, biblische Einfachheit und Würde war es ihm zu thun, ohne daß er daran gedacht hätte, durch die Ordnung und Reihenfolge der gottesdienstlichen Akte einen einheitlichen Gedanken, wie die Darstellung der göttlichen Heilsthaten und Gaben für die Gemeinde oder die Selbstdarstellung der Gemeinde vor Gott zum Ausdruck bringen zu wollen.

So arm und dürftig Viele schon die „deutsche Messe" fanden wie sie aus Luther's Hand hervorging, so reich war dieselbe in liturgischer Hinsicht noch im Vergleich mit der Gottesdienstordnung so mancher lutherischen Kirche unserer Tage.

Aus der bisherigen Meßliturgie waren schon in der »Formula missae« von 1523 alle auf das Meßopfer bezüglichen Worte, Gesänge und Handlungen entfernt worden. Jetzt, 1526, wird an die Stelle der lateinischen Sprache die deutsche gesetzt, die Predigt, wie das auch schon der genuin kirchliche Ritus forderte, in die Mitte gestellt, (während die wachsende Bedeutung und Wichtigkeit, welche das Meßopfer mit der Zeit im römischen Kultus gewonnen hatte, die Predigt ziemlich in den Hintergrund gedrängt hatte, so daß man sie meist vor Beginn der Liturgie hielt), und der sonntägliche Hauptgottesdienst so gestaltet:

Den Eingang bildet ein deutsches Lied oder Psalm. Darauf folgt ein Graduale, wobei Luther größte Kürze empfiehlt, damit nicht „durch Überdruß der Geist der Gläubigen ausgelöscht werde", und räth, sich auf das dreimalige: „Herr, erbarme dich! Christe, erbarme dich! Herr, erbarme dich unser!" zu beschränken.

Die Gemeinde singt nun das Gloria deutsch („Allein Gott in der Höh' sei Ehr"); darauf folgt die Kollekte, ein kurzes vom Geistlichen zu singendes Gebet, wobei Luther wieder räth, sich auf das Vaterunser zu beschränken; darauf Epistel, Evangelium und von Seiten der Gemeinde das Credo („Wir glauben all' an Einen Gott"). Nun soll (nach Luther's späterer Anordnung) die Predigt kommen, von dieser leitet eine kurze Aufforderung, die Herzen zu Gott zu erheben im Vaterunser, zur Abendmahlsfeier über. Der Geistliche *singt* die Einsetzungsworte (im Gegensatz zu dem katholischen Meßritus, der dieselben *still* beten heißt); dann folgt die Konsekration und Austheilung des Brotes, auf diese die Konsekration und Austheilung des Weines; zwischen beiden Akten soll das deutsche Sanctus („Jesaia dem Propheten"), oder das deutsche Benedictus („Gott sei gelobet und gebenedeit") oder das deutsche Agnus Dei („O Lamm Gottes unschuldig") oder sonst ein würdiges Abendmahlslied, wie Hußens „Jesus Christus unser Heiland" gesungen werden. Kollekte und Segen schließen den Gottesdienst ab.

Dieser ganze Gottesdienst *konnte*, wenn es sein mußte, ohne einen Chor gehalten werden, denn alle Gesänge waren der Gemeinde zugetheilt. Gleichwohl verzichtete Luther keineswegs auf den kunstreichen Chorgesang. Es ist bekannt, mit welcher Wärme und Energie sich Luther der Torgauer „Cantorey" annahm, als der Kurfürst Johann der Beständige auf das Andringen seiner Finanzleute mit Rücksicht auf die bösen Zeiten die Kantorei aufheben wollte. Damals schrieb Luther: „Etliche vom Adel und Scharrhansen meinen, sie haben meinem gnädigsten Herrn 3000 fl. erspart an der musica, indeß verthut man unnütze dafür 30 000 fl. Könige, Fürsten und Herren müssen die musicam erhalten, denn großen Potentaten und Regenten gebührt, über *guten* freien Künsten und Gesetzen zu halten. Und da gleich einzelne, gemeine und Privatleute Lust dazu haben und sie lieben, doch können sie die nicht erhalten". Freilich, der Protest konnte die Katastrophe nur aufhalten; als die Kantorei 1530 nun doch aufgelöst wurde und unter Johann Walther's Leitung der erste evangelische Kirchengesang-Verein, „die Torgauer Kantorei-Gesellschaft" zusammentrat, freute sich Luther gar mächtig dieser Äußerung eines frommen und opferwilligen Bürgersinnes. Der Fürst steuerte 100 fl. jährlich in die Kasse der Gesellschaft und bei der Kirchenvisitation recessirte Luther: „dieweil Gott der Allmächtige

dieſe Stadt Torgau vor vielen andern mit einer herrlichen Muſica und Cantorei begnadet, ſo bedenken die visitatores, daß man den Leuten, ſo darzu dienen, billig hinfüro wie bisher im Jahr muß eine Collation zu einer Ergezlichkeit geben".

Aber nicht bloß aus perſönlicher Liebe zur Tonkunſt wollte Luther den Chorgeſang im Gottesdienſt haben. Er bedurfte des Chores auch aus pädagogiſchen Gründen: durch den Chor ſollte die Gemeinde ſingen lernen; der Chorgeſang ſollte das Verſtändnis wecken, das Ohr ſchärfen, gleichſam das muſikaliſche Gewiſſen der Gemeinde bilden. Darum trat er, wo er nur konnte, für die Kirchenchöre ein, die ſich bald nach dem Vorbild der Torgauer Kantoreigeſellſchaft bildeten. An Stoff fehlte es wahrlich in jenen Tagen nicht, es war ja die Blüthezeit der zweiten niederländiſchen Schule, welche Luther erlebte. Die nahezu klaſſiſchen Werke des genialen Josquino de Près (1450—1521) beherrſchten die muſikaliſche Welt und waren das Entzücken der Kenner. Wie hoch Luther dieſen Meiſter geſtellt hat, beweiſen die Worte: „der iſt der Noten Meiſter, die haben's müſſen machen, wie er wollt'; die andern Sangmeiſter müſſen's machen, wie es die Noten wollten". Neben ihm lebte am Hofe Lorenzo des Prächtigen zu Florenz als ſein Schüler und Ruhmesgenoſſe Heinrich Iſaac (geb. 1440, † im 16. Jahrhundert), der dem Schatze des evangeliſchen Kirchengeſanges die ſchöne Melodie „Nun ruhen alle Wälder" geſchenkt hat. Iſaac's Schüler endlich, der geniale Ludwig Senfl, gebürtig aus Baſel Angſt, von 1530 bis 1555 Komponiſt des Herzogs Wilhelm von Bayern und Kapellmeiſter in München, war Luther's ausgeſprochener Liebling: „Eine ſolche Motette" — ſagte er einmal, als er mit ſeiner „Hanscantorey" eine Motette von Senfl gemacht hatte — „vermöchte ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreißen ſollte — wie er denn auch wiederum nicht einen Pſalm predigen könnte als ich. Darum ſind die Gaben des Heiligen Geiſts mancherlei, gleichwie in einem Leibe auch mancherlei Glieder ſind. Aber niemand iſt mit ſeiner Gabe zufrieden und läßt ſich niemand genügen an dem, das ihm Gott geben hat". Unter Luther's Zeitgenoſſen aus dem Muſikerſtande ragen in Deutſchland noch hervor Heinrich Fink (1492—1506), der unter Johann Albert in Krakau wirkte, Thomas Stoltzer, Stephan Mahu, Martin Agricola in Magdeburg (1486—1556), Benedict Ducis und Georg Rhaw,

Kantor an der Thomasschule in Leipzig, † 1548; der letztere griff recht eigentlich musikalisch in Luther's Leben ein, sofern mit einer zwölfstimmigen Messe seiner Komposition die Disputation welche Luther mit Dr. Eck zu Leipzig hielt, eröffnet wurde. Noch zu Luther's Lebzeiten beginnt die Wirksamkeit des größten der niederländischen Tonsetzer, Orlandus Lassus (geb. 1520), der von 1562 bis zu seinem im Jahre 1594 erfolgten Tode als Kapellmeister Herzog Albrecht's V. in München wirkte und für die deutschen Tonsetzer ein maßgebendes und weithinleuchtendes Vorbild war. — In Venedig, wo so manche deutsche Tonsetzer ihre Bildung holten, wirkte der Niederländer Hadrian Willaert als Kapellmeister am St. Marcus-Dom; in Rom endlich der Stifter der römischen Schule, der Südfranzose Claude Goudimel, welcher einerseits als Lehrer von Palestrina der katholischen Kirche ihren größten und für alle Zeiten mustergültigen Tonsetzer gab, andererseits selbst durch die Bearbeitung der Psalmen von Beza und Marot der hochverdiente Tonsetzer der calvinischen Kirche wurde.

So stand den aufblühenden Kirchenchören eine Fülle von edler Musik zu Gebot, einer Musik, welche ausdrücklich für den Gottesdienst geschaffen war, vermöge ihres Styles vortrefflich in die Hallen des Gotteshauses paßte und trotz mancher Auswüchse und Sonderbarkeiten doch im Großen und Ganzen durch würdige Haltung ihrer Bestimmung entsprach.

Für den Gebrauch der evangelischen Kirche empfahl sich unter den Formen der damaligen polyphonen Musik in erster Linie die Motette, jene Form: „da" — wie Luther so schön ausführt — „einer eine schlechte, einfältige Weise hersinget, neben welcher drei oder vier oder fünf andre Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte einfältige Weise gleich als mit Jauchzen gringsumher spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbe wunderbarlich zieren und schmücken und gleichwie einen himmlischen Tanzreihen führen, einander freundlich begegnen und sich gleichsam herzen und lieblich umfangen".

Der Motette wurde ein kürzerer Spruch der hl. Schrift zu Grunde gelegt; der kunstvolle Satz erschien gleichsam als die kostbare Fassung des eigentlichen Edelsteins, des Bibelworts; die Musik schien nur dazu da zu sein, das Bibelwort in seinem ganzen Gehalt und Reichthum auszubreiten.

Die Behandlung war eine freiere und bewegtere; das Tonstück bildete ein abgeschlossenes Ganzes, so daß die Motette sich leicht irgendwo im Gottesdienst einfügen ließ.

Dazu kam, daß man es in Deutschland schon seit längerer Zeit liebte, nicht bloß Bruchstücke eines Liedes, sondern ganze Liedmelodien motettenförmig zu setzen, ohne die Melodien zu zerreißen und dadurch unkenntlich zu machen, so daß die Melodie, recht als die Seele und Trägerin des Ganzen, deutlich aus dem polyphonen Gewebe hervorschimmerte.

Auf geschlossene, liedmäßig abgerundete Melodie, welche sich leicht ins Ohr setzt und einprägt, mußte man aber bedacht sein, wenn man wirklich den Gemeindegesang anstrebte. Sollte der Chor, wie das in Luther's Absicht lag, zur Hebung des Gemeindegesanges beitragen und für den Anfang die Führung desselben übernehmen, so mußte man dem Chore solche Motetten geben, in welchen die Melodie als ein Ganzes erkennbar war, damit die Gemeinde darauf höre.

Diesem Zwecke, der Gemeinde das Nachlesen während des Chorgesangs zu ermöglichen, diente das „Enchiridion", welches Luther 1523 bezw. 1524 herausgab*). Erst sollte die Gemeinde mit den neuen deutschen Texten sich vertraut machen und auf den Chor hören, ehe sie selbst beim Gottesdienst mit einstimmte.

Auf das Enchiridion folgte ein Gesangbuch für den Schülerchor, das „Wittenberger oder Walther'sche Chorgesangbüchlein" („Geystlich Gesangbüchlein. Tenor. Wittenberg. 1524"), damit der Chor Nachwuchs erhalte und die heraufwachsende Generation eine singende werde. Erst nachdem Luther auf diese Weise für die Einbürgerung und Erhaltung der neuen Weise gesorgt hatte, erschien das eigentlich für den Gemeindegesang bestimmte erste Gesangbuch: „Geistliche Lieder auf's new gebessert. Dr. M. Luther. Gedruckt zu Wittenberg durch Josef Klug. 1529." Mit seinem, weisem, echt reformatorischem und dabei pädagogischem Takte lösten die Männer, welche den musikalischen Beirath unseres Luther bildeten, ihre schöne Aufgabe.

Unter ihnen steht voran neben dem greisen, ehrwürdigen Conrad

*) „eyn Handbüchlein, eynem yetzlichen Christen fast nützlich bei sich zu haben, zur steten Ybung und trachtung geistlicher Gesänge und Psalmen. Rechtschaffen und kunstlich vertheutschet 1523. Gedruckt zu Erfordt zum schwarzen Horne bey der Kremer Brucken. 1524.

Rupff der Thüringer Johann Walther*), geb. auf einem unbekannten Dörflein nahe bei Cola (nicht fern von Rudolſtadt), Sänger in der Schloßkantorei, die unter Rupff's Leitung ſtand, nach des letzteren Tod (1525) „kurfürſtlicher von Sachſen ſengermeiſter", der ſo recht der Aſſaph unſeres theuren Reformators geweſen iſt.

Rupff und Walther waren im Jahre 1524 drei Wochen lang Luther's Gäſte, „ſeine Cantorei im Hauſe". —

Ihnen gegenüber betrachtete ſich Luther als Dilettanten. „Ihr Herren verſtehet eure musicam und eure Noten löblich; was aber der geiſtliche Sinn und das Wort Gottes iſt, ſo glaube ich auch ein Wörtchen dabei mitreden zu dürfen." Mit dieſen Worten kennzeichnet er ebenſo beſcheiden wie entſchieden ſeine Stellung zur Redaktion der Weiſen, wie des Satzes. Hat er namentlich letzteren wohl ganz den Meiſtern vom Fach überlaſſen, ſo war er bei der Redaktion der Weiſen ſelbſt mitthätig; denn hier handelte es ſich um die genaue Anpaſſung der Weiſen an den von ihm feſtgeſtellten Text. Während Walther und Rupff am Tiſch ſaßen, über das Notenblatt gebeugt, mit der Feder in der Hand, ging Vater Luther im Zimmer auf und nieder und probirte auf der Querpfeife die Melodiengänge, welche ihm zu den von ihm gefundenen Textesworten aus der Erinnerung und aus der Phantaſie zuſtrömten, ſo lange, bis die Versmelodie als ein rhythmiſch abgeſchloſſenes, wohl abgerundetes und kraftvoll gedrungenes Ganzes feſtſtand.

Um die freie Erfindung von neuen Weiſen war es unſerem

*) Walther heirathete 1525 Anna Heß, die Tochter des kurf. ehemal. Reitſchmieds Hans Heß, aus welcher Ehe ein Söhnlein, Johannes, erblühte. Nach der (ſ. o.) 1530 erfolgten Auflöſung der Schloßkantorei gründete Walther die freiwillige Torgauer Cantoreygeſellſchaft; zugleich wurde für ihn eine Lehrſtelle (Latein, Religion, Geſang-Unterricht) geſchaffen. Nach der Schlacht bei Mühlberg (1547), welche Moritz von Sachſen zum Herrn des Landes machte, gründete der neue Landesherr wieder eine kurfürſtliche Kapelle, an deren Spitze Walther berufen wurde. Noch 7 Jahre war er thätig. 1554 erhielt er mit 10 fl. und unter anerkennenden Worten ſeine Penſion („unſer lieber, getreuer Walther," „auf wiederholtes Anſuchen", „weil er nun faſt alt und onvermöglich worden"). Er war aber nicht zu entbehren und mußte noch ein Jahr aushalten, „umb die Cantorei wiederumb in eine richtige Ordnung bringen und faſſen zu helfen", „damit die newen und alten Cantores Ihrer Stim und noth halben zu ſingen in eine rechte liebliche Concordantz und harmony bracht werden mochten." Walther ſtarb 1570.

Luther dabei weniger zu thun; er dürstete nach musikalischen Lorbeeren so wenig wie nach dichterischen. Wie er als Liederdichter nur darauf ausging, das Wort Gottes in deutsche Reime zu bringen oder die uralten Hymnen der Kirche zu verdeutschen, so handelte es sich für ihn in musikalischer Hinsicht um Zustutzung, Abrundung, Stylisirung der Melodien für den volksthümlichen Gemeindegesang. Nicht bloß die Motive, sondern eine ganze Reihe fertiger Melodien, wie überhaupt das Modell des neuen Kirchenliedes fand Luther bereits vor; denn lange vor ihm gab es schon ein geistliches Volkslied.

Zwar war die Gemeinde officiell vom Kirchengesang ausgeschlossen; so lange das Lateinische ausschließlich die liturgische Sprache war, konnte ja auch von Gemeindegesang keine Rede sein. „Das Volk soll", wie der Abt Pirminius*) sagt, „schweigend beten und nur im Herzen singen." Alle Bemühungen, auch das Volk zum Kirchengesange, wenigstens zum Mitsingen des Gloria patri und des Sanctus**) zu bringen, scheiterten an der lateinischen Sprache. Das Volk beschränkte sich auf den dreimaligen Ruf: »Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison«. Dieser wurde angestimmt auf Bittfahrten, am Grabe, als Schlachtruf. Schon Otfried dichtete deutsche Strophen, die in den Refrain Kyrie eleison ausklangen. Die spätere Zeit bildete die „Laise" zu förmlichen Volksliedern aus, nach deren Modell auch die in den Volksmund übergehenden Sequenzen („Mitten wir im Leben sind", „Komm' heil'ger Geist, Herre Gott" u. a.). Solche „Laise" oder deutsche Lieder stimmte das Volk bei Processionen und Wallfahrten an; bald verband sich die Sitte, ein deutsches Kirchenlied anzustimmen, mit den Festen, an deren Gottesdienst sich ein Umgang anreihte; und nicht lange stand es an, so hatte das deutsche Lied auch innerhalb des eigentlichen Gottesdienstes einen Platz erobert.

So hatte schon im 13. Jahrhundert fast jedes der Hauptfeste sein »canticum vulgare«, sein Volkslied, welches die Gemeinde entweder an einer bestimmten Stelle des Gottesdienstes statt der Einschalthymnen oder während des an den Gottesdienst sich anschließenden Umganges anstimmte.

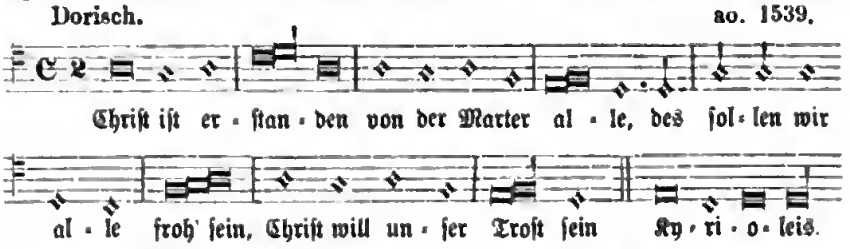
*) Pirminius Abbas bei Mabillon, Ves. Analecta (Paris 1723 fol.) p. 72. Hoffmann, Gesch. d. deutsch. Kirchenliedes bis auf Luther's Zeit, S. 9 (Hannov. 1854).

**) So in einem Capitulare von Karl d. G. von 789 und Ludwig d. Frommen von 856.

Eines der älteſten Kirchenlieder oder, beſſer geſagt, geiſtlichen Volkslieder, iſt das Oſterlied: „Chriſt iſt erſtanden von der Marter alle“:

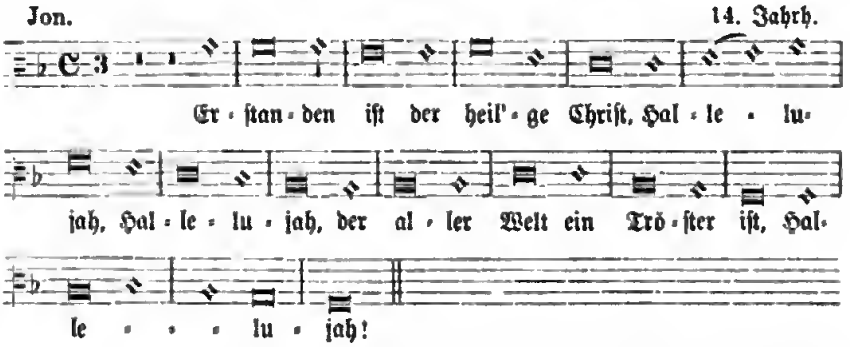
Vgl. Böhme, Altdeutſches Liederbuch, Leipzig 1877. Nr. 552. Schumann's Gſgbuch.

Dorisch. ao. 1539.



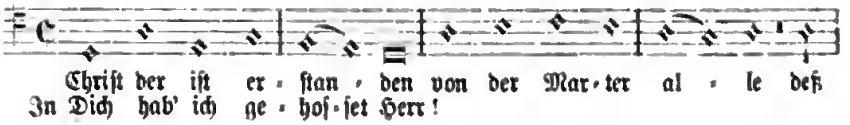
welches ſchon aus dem 12., ſicher aber aus dem 13. Jahrhundert ſtammt. Wie in der griechiſchen Tragödie das „Dionyſoslied“, ſo wurde dieſer Oſtergeſang bei den „Oſterſpielen“ regelmäßig angeſtimmt; die meiſten Agenden, welche zwiſchen 1480 und 1522 erſchienen ſind, haben das Lied in die Oſterliturgie aufgenommen*). Aus dem 14. Jahrhundert ſtammt eine heitere, „ſo recht den Oſterjubel ausſingende“ (Böhme) Melodie,

Jon. 14. Jahrh.

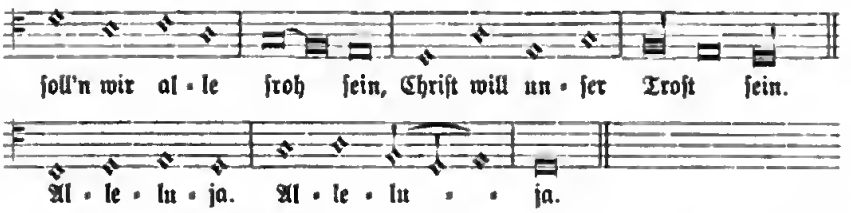


eine weitere aus dem 15. Jahrh. („Chriſt der iſt erſtanden“) lebt in den evang. Choralbüchern mit dem Texte fort: „In Dich hab' ich gehoffet Herr“.

Dor. H. Fink. 1536. (15. Jahrh.)



*) Der lat. Text »Surrexit Christus hodie« findet ſich erſt ſpäter mit der Weiſe verbunden, ſ. Böhme a. a. O. Nr. 553.



Endlich gehörte dem Oſterfeſte die ſchöne Melodie an: „Es iſt das Heil uns kommen her," urſprünglich mit dem Texte verbunden: „Frew dich, du werte Chriſtenheit", recht ein Proceſſionslied; denn „aus inprünſtiger Lieb und Andacht ſeind zu dieſer (der öſterlichen) Zeit unſere Vorfahren an etlichen Orten von einer Kirche zu der anderen gegangen und haben das nachfolgend Geſang geſungen."

Für den Karfreitag hatte ſich das Volk noch kein Lied geſchaffen. Erſt aus dem Boden des evangeliſchen Glaubens, daß wir gerecht und ſelig werden allein aus Gnaden um des heiligen Leidens und Sterbens Jeſu Chriſti willen, erwuchſen die herrlichen Paſſionslieder, die wie ein Kranz aus weißen Roſen das dunkle Erlöſerkreuz ſchmücken.

Reich dagegen an köſtlichen Liederperlen war das jubelvolle, poeſieumfloſſene Weihnachtsfeſt. Eine herrliche Weiſe, welche nach der Schweriner Kirchenordnung von 1519 das Volk (populus) während der Celebrirung des Sacraments am Weihnachtstag anſtimmt, iſt das »canticum vulgare«: „Gelobet ſeiſt Du, Jeſu Chriſt". Duftige Blüthen trieb die Sitte des „Kindelwiegens", ſo das herzige, kindlich frohe „Joſef, lieber Joſef mein, hilf mir wiegen mein Kindelein". Wie friſch und kräftig iſt das Weihnachtslied: »In dulci jubilo«, wie unvergleichlich zart und ſüß: „Es iſt ein' Ros' entſprungen".

An Pfingſten ſang man: „Nun bitten wir den heil'gen Geiſt", ein Lied, das ſchon Bruder Berthold, welcher im 13. Jahrh. lebte, als ein ganz bekanntes und viel geſungenes erwähnt. „Glaubet ihr Vornehmen, daß dies Kirchenlied ſo um nichts willen erdacht ſei, das da ſpricht: „„Nun bitten wir den heil'gen Geiſt""? Es iſt ein ſehr nützlicher Sang; ihr ſollt ihn je länger, je mehr ſingen und ſollt ihn alle mit ganzer Andacht und mit innigem Herzen zu Gott empor ſingen und rufen. Das war ein ſehr guter Fund und ein nützlicher Fund, und es war ein weiſer Mann, der das Lied erdacht hat."

Dem Himmelfahrtsfeſt gehörte das Lied: „Chriſt fuhr gen Himmel".

Aus dem geiſtlichen Volksgeſange ſtammen ferner die beiden Melodien von dem Liede: „Aus tiefer Noth" (die Walther'ſche in phrygiſcher Tonart (1524) und die bekannte, zuerſt im „Straßburger kirchenampt" erſchienene (1524) Melodie, welche die erſtere faſt überall verdrängt hat); weiter die Melodie des Pſalmliedes: „Ach Gott vom Himmel ſieh' darein", endlich die ſchon 1400 vorkommende Melodie: „Vater unſer im Himmelreich" und die ſchon um 1417 bekannte des deutſchen Credo: „Wir glauben all' an einen Gott". Alle dieſe Melodien, die ſich bereits liedmäßig geformt vorfanden und im Mund der Gemeinden eingebürgert hatten, durften die Reformatoren nur in die evangeliſche Kirche herübernehmen und ſie haben es auch gethan ohne Scheu.

Um neue Melodien zu gewinnen, griffen ſie ferner ohne Ängſtlichkeit in den reichen Schatz des weltlichen Volksgeſanges. Ein ſicheres Gefühl ſagte den Reformatoren, daß an der Melodie an und für ſich nichts Unheiliges haſte, wenn man im Stande ſei, die Erinnerung an den urſprünglich mit der Melodie verbundenen proſanen Text von der Melodie zu trennen und ſie mit einem guten geiſtlichen Texte auf das engſte zu verbinden. Nicht immer gelang das: z. B. die weltliche Melodie: „Aus fremden Landen komm' ich her", welche Luther zuerſt mit dem geiſtlichen Texte: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" verbunden hatte, erweckte doch immer noch die Erinnerung an ihre urſprüngliche Beſtimmung als Tanzlied, da ſie noch zu Luther's Zeit beim Kranzſingen geſungen und auf den Tanzplätzen gehört wurde; daher gab Luther dem Text eine eigene Melodie, welche ſich ſchon 1539 im Schumann'ſchen Geſangbuch (Leipzig 1539) findet und bis heute in allen Choralbüchern erhalten hat. Auch manche andere Melodie, welche ſchon in den evangeliſchen Gemeindegeſang übergegangen war, verlor ſich wieder aus demſelben, weil ſie doch nicht gut hereinpaßte in's Heiligthum, ſich nicht ganz der Stimmung und Haltung fügen wollte, welche der Gottesdienſt auch von der Melodie fordert.

Aber eine Reihe anderer Volksmelodien iſt unſerer Kirche ſo ganz in Fleiſch und Blut übergegangen, daß wir ſie uns gar nicht anders denn als „Kirchenweiſen" denken können, ja daß ſie uns geradezu als Typen des evangeliſchen Kirchenliedes gelten. Wer

denkt z. B. bei der einzig schönen Weise: „Nun ruhen alle Wälder", daß Heinrich Isaac sie ursprünglich für den Text eines Handwerksburschenliedes gedichtet hat: „Inspruk ich muß dich lassen" — als Kirchenlied zuerst im Nürnberger Gesangbuch 1569 — oder wer denkt bei der anderen, ebenso volksthümlich gewordenen, von den Dichtern mit besonderer Vorliebe aufgesuchten Weise: „Herzlich thut mich verlangen" („Befiehl du deine Wege", „O Haupt voll Blut und Wunden"), daß Hans Leo Haßler (ein Schüler Gabrieli's, geb. 1564 in Nürnberg, zuletzt Kaiser Rudolf's Hoforganist, früher Fugger'scher Organist in Augsburg) sie als Liebeslied erfunden hat zu dem Liede: „Mein G'müt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart"!

Oder wer würde es der Melodie: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot", welche schon Walther in den evangelischen Kirchengesang eingeführt hat, anmerken, daß das die Weise des alten Bittfahrtenliedes sei: „in gottes nam so fahren wir", die schon Gottfried von Straßburg kannte und die am 2. Juli 1298 als Schlachtlied vor der Schlacht am Hasenbühl angestimmt wurde?

Oder wer denkt, wenn er die ernste Melodie vernimmt: „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" — daß das die Weise eines in Süddeutschland entstandenen, weithin verbreiteten Volksliedes ist, das überall auf der Straße, beim Zechgelage, in der Spinnstube gesungen wurde, noch 1771 mit dem weltlichen Text im Unterelsaß lebte, trotzdem daß es schon 1530 mit dem geistlichen Texte versehen worden war? Und doch ist die Melodie nichts anderes, als der alte „Lindenschmittston", nach welchem unzählige Lieder gesungen wurden!*)

Der Text und wohl auch die Melodie ist ungefähr 1490 entstanden. Hans Lindenschmid, ein Dienstmann des Pfalzgrafen Philipp, hatte den Eitelschelm von Bergen, ohne ihm einen Fehdebrief einzuhändigen, auf hinterlistige Weise auf seinem Schlosse Neibsheim bei Bretten berannt, ausgeraubt, die Leute auf speierisches Gebiet gebracht und verkauft. Der Eitelschelm aber war Angehöriger des schwäbischen Bundes. Dieser nahm sich seiner an; fast wäre es zum Kriege zwischen dem Bunde einerseits und dem Pfalzgrafen und Speier andererseits gekommen, wenn sich der Bischof

*) Böhme, a. a. O. Nr. 636.

von Speier nicht zu einem Vergleich herbeigelaſſen hätte. Hans Lindenſchmid wurde von einem Junker Caspar gefangen und mit Sohn und Reutersknaben hingerichtet.

Auf einen Freitag das geſchah,
Daß man den Lindenſchmid richten ſah!
So fern an grüner Heiden,
Da ſah man den edeln Lindenſchmid
Von guten Geſellen ſcheiden.

Nicht bloß Luther und Walther haben den Schatz weltlicher Melodien redlich ausgebeutet, auch die ſpätere Zeit folgte in dieſer harmloſen Anſchauung den Reformatoren. So erſcheint 1544 das franzöſiſche Liebeslied: »Il me suffit de tous mes maux« mit dem geiſtlichen Texte „Was mein Gott will, geſcheh' allzeit", 1560 das fälſchlich dem Meiſterſänger Hans Sachs zugeſchriebene: „Dein g'ſund mein freud" mit dem Text: „Warum betrübſt du dich", 1570 das Jägerlied*): „Einmal thet ich ſpazieren" mit dem Texte: „Von Gott will ich nicht laſſen", 1609 das Scheidelied:

„Es iſt auf Erd' kein ſchwerer Leiden
wenn ſich zwei Herzlieb müſſen ſcheiden
ja bitter tod
mit deiner Not
und ganzem Rat
Dir kann ich nichts vergleichen."

mit dem Texte: „Ich hab' mein' Sach' Gott heimgeſtellt".

Noch ſpäter erſchien das Commerslied Halle'ſcher Studenten mit dem Texte: „Eins iſt Noth, ach Herr", dem man freilich noch ein wenig die Herkunft aus jener dumpfen Atmoſphäre anmerkt, in welcher die goldene Jugend unſeres Gelehrtenvolkes es liebt, beim Geſang und Glaſe Bier auf den Tiſch zu ſchlagen.

Daß ein Mann, der von Kind auf mit dem römiſchen Kirchengeſang ſo vertraut war, wie Luther, aus Oppoſition gegen die römiſche Kirche und alles römiſche Weſen auch deren herrliche, vom Geiſt der erſten Zeugen durchſtrömte und noch durch die ausdrucks-

*) „Einmal thet ich ſpatzieren
Sunderbar allein,
Was thut mich nun verführen?
Ein weglein, das war klein,
Das ſuber und luſtig was,
Darin, da thet ich finden
Ein thierlein in dem Gras.

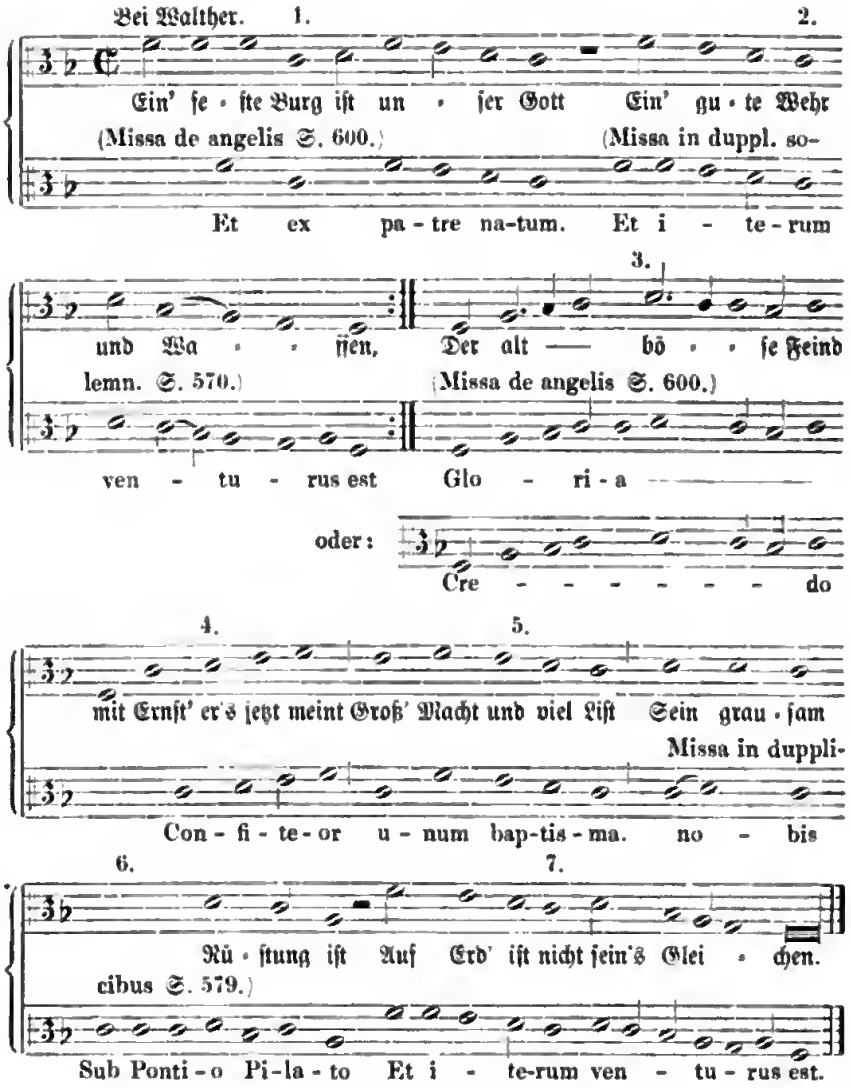
volle Kraft und Einfachheit antiker Melodik geadelte Weisen verschmäht hätte, läßt sich bei seiner Weitherzigkeit zum Voraus nicht annehmen. In der That war der reiche Schatz des gregorianischen Gesanges die erste Quelle, aus welcher Luther schöpfte, theils indem er, wo es anging, die ganze Melodie unverändert herübernahm und nur den Text verdeutschte*) (»Veni redemtor gentium« „Nun komm der Heiden Heiland", »Te Deum laudamus« „Großer Gott, wir loben dich") theils indem er für deutsche, von ihm entworfene Texte aus Melodiegängen des gregorianischen Gesanges, die ja ihm, dem ehemaligen Singknaben, welcher mit diesen Weisen aufgewachsen war, in den Ohren saßen, in freier Weise eine abgerundete liedmäßige Melodie schuf.

In dieser liedmäßigen Abrundung und Ausbildung ursprünglich gregorianischer Motive war ihm der Volksgeist gleichfalls schon vorangegangen, mit dem deutschen Credo („Wir glauben all' an einen Gott", dessen Melodie schon 1417 vorkommt, dem deutschen Agnus Dei („O Lamm Gottes unschuldig"). Dazu fügte Nicolaus Decius das deutsche Gloria („Allein Gott in der Höh' sei Ehr", dessen Hauptmotiv dem Gloria paschalis (»Et in terra pax«) entlehnt ist, Luther selbst das deutsche »Sanctus« („Jesaia dem Propheten das geschah"), dessen Motive aus dem »Sanctus« der Messe de angelis (im 5. Ton) des Graduale romanum entnommen sind.**) Ja, auch das Lutherlied, in dessen kraftvoller energischer Weise die evangelische Christenheit so recht den musikalischen Ausdruck und Abdruck von Luther's kerniger Individualität erkennt, das prächtige „Ein feste Burg"*** wurzelt den Motiven nach im römischen Kirchengesang.

*) Aus dem Hymnenschatz der Kirche entnahm er und seine Mitarbeiter:
A solis ortus cardine (Sedulius) „Christum wir sollen loben schon".
Da pacem Domine („Verleih' uns Frieden gnädiglich").
Veni creator spiritus (Karolus M.) „Komm, Gott, Schöpfer, heil'ger Geist"
Veni sancte spiritus („Komm hl. Geist erfüll'").
Dies est lätitiae („Der Tag, der ist").

**) Vrgl. Bäumker in den Monatsheften für Musikgeschichte Nr. 1 (1880).

***) Die Analyse, durch welche der so verdienstvolle Bäumker das Lutherlied auf das Graduale romanum zurückzuführen sucht (Monatshefte für Musikgeschichte, 1880, Nr. 10) geht denn doch gar zu weit! Unter Zugrundelegung des Graduale romanum, Leodii 1876, das mir allein vorliegt, während Bäumker sich auf die Ausgabe von 1854 stützt, würde sich die Melodie unseres Liedes zeilenweise aus sehr weit auseinander liegenden Tongängen der Credo's (im 5. Ton) dreier Messen zusammen setzen, wie folgt:



1. In der »Missa de angelis« (S. 600) fände ſich die 1., 3., 4. und 5. Zeile der Melodie:
   1. „Ein feſte Burg iſt unſer Gott".
      »Et ex patre natum« (fehlen gerade die der Melodie charakteriſtiſchen drei Anfangsnoten!).
   3. „Der alt' böſe Feind"
      Anfang des »Credo — — —«
      oder »Gloria — — —«.
   4. 5. „Mit Ernſt er's jetzt meint, Groß' Macht und viel Liſt".
      »Confiteor unum baptisma«.

Aber was Luther aus den zerstreut liegenden Motiven, die ihm die Phantasie und Erinnerung zuführte, gebildet hat, ist etwas Neues, Originales, ein deutsches Lied, dessen charakteristische Physiognomie und zündende Kraft Luther's Werk ist. Daß seine musikalische Phantasie im Graduale romanum wurzelte und lebte, daß sie beim Schaffen an dessen Motive anklang und aus ihm unwillkürlich und unbewußt Nahrung sog, das versteht sich für jeden von selbst, der den Einfluß der jeweils herrschenden Musikrichtung auf die schaffende Phantasie des einzelnen Meisters kennt.

So ist Luther der Vater des evangelischen Kirchengesanges nicht in dem Sinne, als hätte er das Kirchenlied erst erfunden; er mußte es so wenig erfinden, wie das Evangelium: beide waren schon da.

Aber er hat gegenüber von einem falschen Eifergeist, dem die Kunst nur ein weltliches, zwar nicht unter allen Umständen und im Voraus verwerfliches, aber immerhin gefährliches und bedenkliches Genußmittel ist, dem evangelischen Volke die Tonkunst als wesentliches Bildungs- und Erbauungsmittel, sowie als berechtigtes Element der Volkserziehung gerettet. Dadurch ist er indirekt der geistige Vater der deutsch-evangelischen Kirchenmusik geworden. Diese und mit ihr die deutsche Hausmusik hätte sich in ganz anderer Weise entwickelt, wenn Luther die Musik von Anfang an und grundsätzlich aus dem Heiligthum verwiesen hätte. Indem er sie zum Schmuck des Gottesdienstes zuließ und nur verlangte, daß sie im Gotteshause auch ein hochzeitliches Gewand anlege, daß sie der hohen und ernsten Bestimmung durch Kraft und Würde des Styls Rechnung trage, ist er der Vater jenes fast herben Idealismus in der Tonkunst geworden, wie er uns in den Schöpfungen der specifisch deutschen Meister von Prätorius, Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach bis auf Johannes Brahms und Friedrich Kiel entgegentritt.

II. In dem Credo der Missa in dupplicibus solemnioribus (a. a. O. S. 570) fände sich die 2. und 7. Zeile.

2. 7. „Ein' gute Wehr und Waffen"
„Auf Erd' ist nicht sein's Gleichen"
»Et iterum venturus est« (klingt nur an!).

III. In der Missa in dupplicibus endlich käme die 6. Melodiezeile (a. a. O. S. 579)

6. „Sein grausam Rüstung ist"
»nobis, sub Pontio Pilato« (klingt nur von ferne an!).

Sollte Luther wirklich aus drei großen Messen sich mühselig die Stückchen zu seiner Melodie zusammengesucht und mosaikartig zu einem Lied zusammengesetzt haben? Traue ihm das zu, wer will! Ein Blick auf die Tabelle zeigt die Inkongruenz sofort! Die Accente liegen durchweg anders!

Wie er das Evangelium wieder auf den Leuchter geſtellt und durch ſeine Bibelüberſetzung zum Eigenthum des deutſchen Volkes gemacht hat, ſo hat er auch jene urchriſtlichen Weiſen, denen das Volk, ſo lang ſie nur mit lateiniſchem Text geſungen wurden, doch mehr oder weniger fremd gegenüberſtand, dem Volke verdeutſcht, nicht bloß indem er deutſche Texte ſchuf, ſondern indem er die alten Melodien in die dem Volke geläufige Form des Volksliedes umgoß. Er iſt ſo der Vater des evangeliſchen Kirchenliedes in dem Sinne, in welchem wir Friedrich Silcher den Vater des modernen ſchwäbiſchen Volksliedes nennen dürfen, nicht als ob er dasſelbe erfunden hätte, ſondern weil er die zerſtreut liegenden, vielfach zerbröckelten und verſtümmelten, halbverlorenen Elemente des ſchwäbiſchen Volksgeſanges zu einer neuen, dem jetzigen Volksgeiſt ſympathiſchen Form umgegoſſen hat.

Indem Luther das geiſtliche Lied dem Gottesdienſte als weſentliches Stück eingliederte, hat er das frühere »canticum vulgare«, das „gemaine Lied" geadelt und der geiſtlichen Liederdichtung und Liederkompoſition den dankbarſten Boden geſchaffen. Wenn er, um ebenſowohl kirchliche, als echt volksthümliche Weiſen zu gewinnen, auf das Volkslied und auf die Melodien der urchriſtlichen Zeit zurückging, ſo beweiſt er damit jenen echt apoſtoliſchen Sinn, der in allen Dingen auf das Einfache, Schlicht-wahre und Echte, auf die ökumeniſche Grundlage zurückgeht und das Gute ehrt, von welcher Seite es auch komme. So bleibt er, wie Spangenberg*) von ihm ſagt „unter allen Meiſterſängern der kunſtreichſte und beſte" — „die Melodie und Ton ſind lieblich und herzlich, und in Stimme alles herrlich und köſtlich, daß es Saft und Kraft hat, herzet und tröſtet und iſt fürwahr ſeines Gleichen nicht, viel weniger ſeines Meiſters zu finden, wie alle frommen Herzen mit mir bekennen müſſen, daß uns Gott durch ihn an ſeinem Geſangbüchlein etwas hohes, wunderbares und ſonderliches geſchenkt hat, dafür wir ihm in alle Ewigkeit nicht genugſam danken können."

*) Cithara Lutheri, 1569. In der Vorrede S. 2.

Sammlung musikalischer Vorträge.

Herausgegeben von

Paul Graf Waldersee.

— Velinpapier mit künstlerischem Bücherschmuck. —

Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne Heft.
Renaissance-Einbanddecken als Sammelmappen à 1 ℳ.

Erschienen sind:

Serie I.

Nr. 1. Über Johann Sebastian Bach. Von Philipp Spitta.
„ 2. R. Wagner's Siegfried. Von Hans von Wolzogen.
„ 3. Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann. Von Carl Debrois van Bruyck.
„ 4. Robert Schumann und seine Faustscenen. Von Selmar Bagge.
„ 5. Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes. Von August Reißmann.
„ 6. Wolfgang Mozart. Von Emil Naumann.
„ 7. Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's. Von Paul Graf Waldersee.
„ 8. Mattheson u. seine Verdienste um die deutsche Tonkunst. Von C. Meinardus.
„ 9. Friedrich Chopin's Leben und Werke. Von A. Niggli.
„ 10. Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts. Von W. J. von Wasielewski.
„ 11. Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik. Von Jul. Alsleben.
„ 12. Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine. Von H. Kretzschmar.

Serie II.

„ 13. Robert Schumann's Manfred. Von Paul Graf Waldersee.
„ 14. Fr. Chopin's Individualität. Von Franz Liszt. Frei ins Deutsche übertragen von La Mara.
„ 15. Franz Schubert's Leben und Werke. Von A. Niggli.
„ 16. Öffentliche Musikpflege in Nordamerika. Von Max Goldstein.
„ 17. Giovanni Baltista Pergolese. Von H. M. Schletterer.
„ 18. Goethe's Verhältnis zur Musik. Von W. J. von Wasielewski.
„ 19. Die geschichtliche Entwickelung der Sonate. Von S. Bagge.
„ 20. Peter Cornelius. Von Hermann Kretzschmar.
„ 21/22. Faustina Bordoni-Hasse. Von A. Niggli.
„ 23/24. Johannes Brahms. Von H. Deiters.

Serie III.

„ 25. Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Von Martin Roeder
„ 26/27. Josefine Lang. (Lebensskizze.) Von H. A. Köstlin.
„ 28. Die Entwickelung unserer Notenschrift. Von Hugo Riemann.
„ 29. Ludwig Spohr. Von H. M. Schletterer.
„ 30. Gertrud Elisabeth Mara. Eine deutsche Künstlerin des 18. Jahrhunderts. Von A. Niggli.
„ 31/32. Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Deutschland. Von Hermann Kretzschmar.
„ 33. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Von Josef Sittard.
„ 34. Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesanges. Von H. A. Köstlin.

Ferner haben namhafte Schriftsteller und Musikhistoriker ihre Betheiligung zugesichert und Vorträge in nahe Aussicht gestellt.

Mögen diese Vorträge sowohl den Musikern als vornehmlich dem Publikum, welches edle Hausmusik pflegt, gute Koncerte besucht und mit musikalischem Interesse reiche allgemeine Bildung verbindet, empfohlen sein.

Alle Buchhandlungen nehmen gleich den unterzeichneten Verlegern sowohl Subskription auf das Ganze, so wie Bestellungen auf die einzelnen Vorträge an.

Leipzig, Oktober 1881.

Breitkopf & Härtel.

Sammlung
Musikalischer Vorträge.

Nr. 55/56.

Berlioz
und seine
Harold-Symphonie
von:
Franz Liszt.
Deutsch bearbeitet von L. Ramann.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1881.

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

Hector Berlioz

und

ſeine „Harold-Symphonie"

von

Franz Liſzt.

Deutſch bearbeitet von **L. Ramann.**

Sonderabdruck als Probe der demnächſt erſcheinenden Schrift Fr. Liſzt's „Aus den Annalen des Fortſchrittes" (Geſ. Schriften Band IV).

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

35 u. 36.

Hector Berlioz

und ſeine „Harold-Symphonie".

Von

Franz Liſzt.

Deutſch bearbeitet von C. Kamann.

I.

Im Reich der Ideen giebt es innere Kriege, welche den athenienſiſchen ähnlich ſind. Während derſelben wurde jeder, der ſich nicht offen zu einer Partei bekannte und bei den Kämpfen, ſowie bei den von ihnen herbeigeführten Nachtheilen ein nur thatenloſer Zuſchauer blieb, öffentlich als ein Verräther des Vaterlandes erklärt. Überzeugt von der Gerechtigkeit eines ſolchen Verfahrens, deſſen ſtrenge Durchführung nur dazu dienen kann, die Mißhelligkeiten ſchneller zu beenden und den Sieg der zur künftigen Herrſchaft Erkorenen zur Entſcheidung zu führen, haben wir nie ein Hehl aus unſerer lebhaften und bewundernden Sympathie für den Genius gemacht, deſſen Betrachtung wir uns heute unterziehen, für den Meiſter, dem die Kunſt unſerer Zeit ſo entſchieden zu Dank verpflichtet iſt.

Alles Für und Wider des lärmenden Streites, welcher ſich bereits mit dem Erſcheinen der erſten Werke Hector Berlioz' erhob, läßt ſich auf einen Hauptpunkt zurückführen, deſſen Andeutung allein hinreichend iſt, um zu zeigen, daß die ſich aus ſeinem Bei-

ſpiel ergebenden Konſequenzen weit über die Machtſprüche derer hinausgehen, welche wähnen in dieſen Dingen ein infallibles Richteramt zu bekleiden. Die ſchroffen Antipathien, die Anſchuldigungen muſikaliſchen Hochverraths, die Verbannungsdekrete für ewige Zeit, welche Berlioz ſeit dem Beginn ſeiner Laufbahn verfolgen, haben ihre Urſache, — warum ſich hierüber täuſchen? — in dem heiligen horror, in dem frommen Entſetzen, das die künſtleriſchen Machthaber vor dem in allen Werken dieſes Meiſters enthaltenen Princip überfiel und welches ſich in Kürze alſo bezeichnen läßt:

„Der Künſtler kann das Schöne außerhalb der Regeln der Schule verfolgen, ohne befürchten zu müſſen, es dadurch zu verfehlen.“

Berlioz' Gegner mögen immerhin behaupten, er verlaſſe das Fahrgleis der alten Meiſter, es iſt das eine Behauptung, die leicht zu machen iſt: denn wer könnte das Gegentheil beweiſen? Geben ſich auch ſeine Anwälte die größte Mühe den Beweis zu führen, daß er nicht immer, auch nicht ſo ganz und gar andere Wege gehe, als man ſie früher zu gehen gewohnt war: was gewinnen ſie dadurch? Müſſen doch beide Theile der Überzeugung Raum geben, daß Berlioz darum nicht weniger feſt an ſeinem von uns ſoeben ausgeſprochenen Credo halte, gleichviel ob eine oder hundert thatſächliche Bekräftigungen hiefür zeugen oder nicht. Und das iſt für die Autoritäten, die ſich das Vorrecht der muſikaliſchen Orthodoxie anmaßen, ein mehr als hinreichender Beweis ſeiner Ketzerei!

Da jedoch in der Kunſt keine, ja gar keine Sekte ein Dogma auf Grund einer Offenbarung beanſpruchen und aufrecht erhalten kann und ihr gegenüber einzig und allein die Tradition maßgebend iſt, da die Muſik insbeſondere im Gegenſatz zur Malerei und Skulptur ein abſolutes Vorbild weder beſitzt, noch anerkennt, noch feſthält, ſo hängt in Streitſachen zwiſchen Orthodoxen und Häreſiarchen die Entſcheidung nicht nur von dem Gerichtshof der beſtehenden und der ehemaligen Wiſſenſchaft ab, ſondern auch von dem Kunſtſinn und dem Gerechtigkeitsgefühl der heranwachſenden Generation. Ein entſcheidendes Urtheil jedoch kann ſich erſt, wenn einige Zeit über ſie hingefloſſen, vollziehen. Denn welchem Richterſpruch der Gegenwart würden ſich einerſeits die ſeit ihrer Jugend das Joch ſüßer Gewohnheiten tragenden Älteren*), andererſeits die Jüngeren unterwerfen, die ſich kampfluſtig

*) Von dieſen Älteren ſagt Marx ſo zutreffend: „Die Meiſten möchten ſich

um ein Banner ſcharen und den Kampf um ſeiner ſelbſt willen lieben? Es müſſen darum wohl oder übel die einen wie die anderen einer mehr oder minder entfernten Zukunft die Löſung derartiger Probleme anheimſtellen. Ihr allein iſt es vorbehalten, die Berlioz zum Vorwurf gemachten „Übertretungen gewiſſer Kunſtregeln und Gewohnheiten des Ohres“ ganz oder nur zum Theil zu adoptiren. An einem aber iſt ſchon jetzt nicht mehr zu zweifeln: daß nämlich die Träger einer zukünftigen Entwickelung für Werke von ſo gewaltiger Kraft der Konception und des Gedankens von ſolcher Achtung erfüllt ſein werden, daß ſie ſich ihrem eingehenden Studium unterziehen, wozu ſich nolens volens auch ſchon einige Zeitgenoſſen allmählich herbeilaſſen, nur daß zu oft ein unthätiges Erſtaunen den Ausdruck ihrer Bewunderung zurückhält. Wenn dieſe Werke, wie man von ihnen heutigentags ſagt, die Regeln verletzen, indem ſie den geheiligten Rahmen der bisherigen Symphonie zerbrechen, wenn ſie die zum Ausdruck ihres Inhalts vorgeſchriebenen muſikaliſchen Dambrettzüge nicht einhalten und darum das Ohr verwirren, ſo wird es ſpäter trotz alledem zu den Unmöglichkeiten gehören ſie zu ignoriren, wie man noch jetzt thut, um des Tributes der Huldigung gegenüber einem Zeitgenoſſen enthoben zu ſein.

Eine eingehende Erörterung der Streitpunkte, welche die Ankläger den von Berlioz eingeführten Neuerungen entgegen halten, könnte nur dann von Nutzen ſein, wenn das Princip, dem die letzteren berechtigt entſprungen ſind, vorläufig als eine erledigte Frage angeſehen würde. Dieſem Falle gegenüber würde ſich jedoch die hartnäckigſte Parteilichkeit der Kritik am unverſöhnlichſten zeigen; denn wollte ſie dieſes Princip auch nur auf einen Augenblick zugeben, ſo würde ſie ſelbſt ſich jedes Recht abſprechen, alle Produktionen nach bekannter Elle meſſen und nach ihrem auswendig gelernten äſthetiſchen

---

gefördert ſehen, aber ohne daß die ſüße Gewohnheit des Daſeins ihnen geſtört würde, wie der Kranke gar gern geſundete, nur ſchwer aber von dem abläßt, was ihn krank gemacht.“ — „Tritt aber ein eigenthümlich Werk mit dem Anſpruch hervor, daß man ſich mit ſeiner Idee durchdringe, ſtatt den neuen Geiſt nach althergebrachten Vorſtellungen zu bemeſſen, und daß man ſich die für neue Gedanken unabänderlich nothwendige neue Vorſtellung aneigne, ſo ſchreckt die große Menge mitten im ſehnſüchtigen Verlangen nach „Neuem“ zurück vor den Schwierigkeiten und nimmt mit dem aufgeſtutzten bequemen Alten vorlieb, überredet ſich womöglich, daß es neu ſei.“

Katechismus beurtheilen zu dürfen — sie würde sich den ihr heimischen Boden der Banalität und Floskelwirthschaft unter den Füßen hinwegziehen — ja sie, die Unproduktive, würde den beliebten Kanzelton gegen schaffende Künstler aufgeben, vom hohen Roß herabsteigen und der fatalen Nothwendigkeit sich beugen müssen, ein Kunstwerk einmal seinem Wesen nach anstatt vom Standpunkt der Tradition aus zu kritisiren. Sie würde sich gezwungen sehen mit Aufrichtigkeit und gutem Willen — zwei Dingen, ohne welche sich nimmermehr zu einem vollen Verständnis vordringen läßt — den poetischen Intentionen des betreffenden Werkes zu folgen, Wollen und Können des Autors zu vergleichen, ehe sie sich für berechtigt hält eine Meinung über seine Art und Weise auszusprechen. Sie müßte aufhören gleich der Harpyie die von ihr in den Klauen gehaltene Beute zu beschmutzen, und müßte endlich so manchem Helfershelfer entsagen, dessen Neid ihr nicht erlaubt sich zur Anerkennung des Bedeutenden aufzuschwingen.

„Wie oft hindert das Wohlgefallen an der Kritik den Genuß des Schönen und Großen!" sagt La Bruyère und Chateaubriand schreibt: „Es ist Zeit, daß eine Kritik der Vorzüge auf die Kritik der Mängel folge".

Jeder dieser beiden Autoren, der eine der kaltblütige nackte Charakter-Beobachter des siebzehnten, der andere der enthusiastische Poet des neunzehnten Jahrhunderts, spricht mit diesen Worten den gleichen Gedanken aus. Diese Ideenparallele so verschiedener und in ihrer Ausdrucksart so divergirender Geister hat uns immer eigenthümlich berührt. Der erste sieht eine Thatsache mit der ihm eigenen Schärfe und Kürze, der zweite blickt, eine Wunde der Gegenwart nur andeutend, in kommende Zeiten. Der erste legt zu Gunsten der Richtigkeit seines Gedankens einen mehr konventionellen als exakten Sinn in das Hauptwort (Kritik), der zweite giebt ihm seine ursprüngliche Geltung wieder, als wollte er dadurch auch die Sache, die es bedeutet, zu ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückführen. Treffliche Lehren, die oft in Sprachgewohnheiten und in dem Sinne enthalten sind, welchen der Gebrauch manchen Worten beilegt! Einem Menschen „die Wahrheit sagen" heißt meistens soviel, als ihm von seinen Fehlern sprechen. Streng genommen ließe sich daraus folgern, daß einem Menschen seine Vorzüge zugestehen nicht Wahrheit wäre: Wir sind sicherlich von den unangenehmen Dingen, die wir Jemand

zu ſagen haben, viel mehr überzeugt, als wir in dem Lobe, das wir ihm ſpenden, durchaus aufrichtig ſind.

Und iſt es in Sachen der Kunſt nicht ähnlich? Verſteht man nicht unter dem Ausdruck „ein Werk der Kunſt oder der Literatur beſprechen“ ſo viel, als es *kritiſiren*? Würde man aber den Organismus desſelben analyſiren, ohne auch ſeinen Zauber zu zerſtören, ohne den poetiſchen Hauch, welcher der Odem ſeines Lebens iſt, auszulöſchen, ohne es wie einen Leichnam auf die Secirbank auszuſtrecken, ſo wäre dieſes dem Sinne nach, welchen die gegenwärtige Praxis und der gegenwärtige Sprachgebrauch dem Worte gegeben hat, *keine Kritik* und *nicht* die Aufgabe eines *Kritikers*. Ließe ſich auch von einem Richter, der ſich Büttel und Henker nennt, eine Abſolution, ein Pardon erwarten? Kann man von einem Laboratorium, deſſen Aushängeſchild nur depretiirende Funktionen ankündigt, eine ehrliche Beurtheilung und Würdigung des Geſammtwerkes vorausſetzen? Wenn urſprünglich das Wort „Kritik“ ſo viel wie *Unterſuchung*, *Analyſe* bedeutete, wenn die Anwendung dieſer Kritik auf Geiſteswerke als eine ähnliche angeſehen wurde, wie die des Schmelztiegels auf edle Metalle, ſo war es nur eine Äußerung des geſunden Menſchenverſtandes, wenn er einſehend, wie das Wort dieſer Bedeutung ſo wenig entſprach, ihm einen anderen, einen aus der Praxis geſchöpften Sinn unterlegte.

Seitens der *Kritik* jedoch läßt ſich wahrnehmen, daß ſie einestheils Werken gegenüber, deren innerſter Gehalt und Werth nicht mehr bezweifelt werden durfte, ihren Namen änderte und hier als *Studie*, als *Unterſuchung*, als *Kommentar* auftrat, — anderentheils, daß aus ihrer Feuerprobe niemals auch nur ein kleiner Theil reinen Goldes hervorging, woraus mit Recht gefolgert wurde, daß das Wort Kritik gleichbedeutend mit *Tadel* ſei, nicht mit *Prüfung*, gleichbedeutend mit *Ver-*, nicht mit *Beurtheilung*. Und in Wahrheit: wer in unſeren Tagen hofft noch Gerechtigkeit vor ihrem imaginären Tribunal zu finden? Verſpricht ſie doch nicht einmal dieſelbe! — Oder Gewiſſenhaftigkeit? — Von ihr, die keine kennt! Sollte es aber einer glücklicheren Zukunft vorbehalten ſein, hierin eine Änderung zu ſchaffen, ſo müßten vor allem die Beamten dieſes hohen Richteramtes, die verantwortlichen Träger dieſer Würde, diejenigen, die ſich der hohen Aufgabe unterziehen *Kunſtwerke* öffentlich zu prüfen, der landläufig gewordenen Methode abſchwören und dafür

einer solchen huldigen, deren Principien mehr in Übereinstimmung mit ihrem folgenschweren und folgenwichtigen Berufe stünden — Principien, wie sie Cousin so zutreffend ausgesprochen hat.

„Der Kunstrichter", sagt er*), „muß eine klar sehende, aber innige Liebe zum Schönen besitzen: er muß ihm willig begegnen, es suchen, es begehren."

„Unschönes erkennen und darlegen ist ein trübseliges Vergnügen, eine undankbare Aufgabe. Dagegen das Schöne herausfühlen, sich von ihm durchdringen lassen, es anschaulich machen und Anderen seine Empfindung mittheilen ist ein hoher Genuß, eine edle Aufgabe."

„Bewunderung beglückt und ehrt zugleich den, der sie hegt. Sie beglückt ihn durch ein tiefes Gefühl des Schönen; sie ehrt ihn, weil er zur Erkenntnis desselben beiträgt."

„Bewunderung ist ein Zeichen einer gebildeten Vernunft auf Grund einer schönen Seele. Sie steht über der kleinen, skeptischen, ohnmächtigen Kritik, ist aber die Seele der großen, befruchtenden, sie ist so zu sagen: der göttliche Theil des Geschmacks."

Die volle und hohe Bedeutung der ächten Kritik, welche verständige Anerkennung verständiger Werke übt und verständige Belehrung über diese giebt, würde sich kaum mit feinerem Takt zusammenfassen lassen als dem des französischen Philosophen. Und doch — ist es nicht zugleich auffallend, daß ein mit so glänzender Virtuosität des Stiles begabter Schriftsteller wie Cousin unwillkürlich in einem und demselben Satze das Wort „Kritik" in den beiden verschiedenen in unseren Tagen gebräuchlichen Bedeutungen anwendet und doch dabei sicher sein darf verstanden zu werden, obgleich streng logisch die Adjectiva klein und groß nicht ausreichend erscheinen dürften, um eine böswillige oder oberflächliche Analyse von einer gerechten, unparteiischen Prüfung zu unterscheiden? So verführerisch ist aber die in manchen Dingen durch das Augenscheinliche gewisser eingewurzelter Mißbräuche herbeigeführte Sprachgewohnheit, daß selbst die überlegtesten Denker unversehens die schreiendsten Widersprüche im Gebrauch eines und desselben Wortes sich gestatten, indem sie es bald in seiner ursprünglichen, etymologischen Bedeutung, bald in dem Sinn anwenden, in welchem es der allgemeinen Umgangssprache geläufig ist.

*) »Du Vrai, du Beau, du Bien.« V.

Schon Chateaubriand hielt es für nothwendig, die Kritiker daran zu erinnern, daß sie ihre Aufgabe edler erfüllen, aller Schwerwilligkeit und systematisch gepflegten Kurzsichtigkeit insbesondere Werken gegenüber entsagen möchten, die mit allen den Schwierigkeiten zu kämpfen haben, welchen das Erscheinen neuer Formen stets ausgesetzt ist, die aber gerade darum das Recht beanspruchen, das Neue, welches sie bringen, auch erkannt zu wissen. Denn dieses Neue ist ein Verdienst, das trotz alles Herummäkelns und Krittelns sich nicht unter der Last bombastischer Phrasen so sehr begraben läßt, daß es einstiger gerechter Anerkennung entzogen werden könnte. „Der Tag wird kommen." Dieser alte Wahlspruch mag auch für sie Anwendung finden.

Indem wir im Vergleich zu jener Kritik, unter deren Druck Berlioz so schwer zu leiden hatte, von derjenigen sprechen, die Chateaubriand angerufen, können wir nicht umhin auch Schumann's zu gedenken. Die Gerechtigkeit, welche er Berlioz nach dem ersten prüfenden Blick auf seine „Sinfonie fantastique" angedeihen ließ, sichert ihm angesichts des gemischten Trosses der Kritik, der selten anders als mit falschem Maß und Gewicht zu Werke geht, die Stellung eines Gentleman. Schon durch diese einzige Thatsache gewinnt Schumann's Name einen besonderen, wohlthuenden Schimmer.

Von den erwähnten beiden Hauptvorwürfen, welche man Berlioz gemacht hat, dürfte der gewichtigste der sein, daß er das Ohr verletze und Effekte suche, die über unsere Fassungsfähigkeit hinausgehen, daß er melodisch unverständlich werde, den Rhythmus bis zur Unkenntlichkeit zerstücke, das Gedächtnis überanstrenge und so unser Interesse übermüde, anstatt es anzuregen und endlich, daß er unser Fassungsvermögen mit einer unverdaulichen Masse von Konsonanzen und Dissonanzen fülle, die uns seine Musik zuletzt nur noch wie die verworrenen Akkorde der Äolsharfe, wie Meeresbrausen und Waldesrauschen erscheinen lassen, und, um schließlich noch einen Ausdruck des Métier-Rothwälsch zu gebrauchen, daß er „Mißbrauch mit Polyphonie" treibe.

Diesem Vorwurf gegenüber drängen sich uns einige präjudicielle Fragen auf.

War die Musik, fragen wir, immer das, was sie heute ist?

Gehorchte sie stets denselben Gesetzen? entzückte sie stets durch dieselben Reize? hat sie immer denselben Charakter beibehalten?

Lebte sie nicht vielmehr in jeder Epoche in dem Glauben, daß sie nun vollkommen und von nun an, nachdem sie ihre volle Entwickelung erreicht habe, unumstößlichen Gesetzen und Regeln unterworfen sei?

Und wenn sie trotz dieses Glaubens immer wieder eine Erweiterung erleiden, einen Fortschritt machen mußte: kamen dann nicht stets die Herren Magister a posteriori nachgehinkt und erklärten die Erweiterung und den Fortschritt ein für allemal als unverbesserlich, als perfekt? —

„Das ist nicht mehr Musik!" rief man aus, als Berlioz von seinen ersten Werken an seine komplicirten Effekte vernehmen ließ. Naiv genug sprach man dieses Wort Rossini nach, indem man eines der tausend Epigramme, in welchen dieser so sarkastische Geist sich sowohl über die in Frage stehende Sache als über den Fragenden selbst lustig zu machen liebte, für bare Münze nahm.

„Es ist ein großes Glück", sagte er eines Tages, nachdem er eine Symphonie von Berlioz gehört hatte, „daß dieser junge Mann keine Musik macht: denn in diesem Falle möchte sie verteufelt schlecht ausfallen!"

Ganz gewiß! Berlioz hat so wenig wie Beethoven Musik im Sinne Rossini's „gemacht" und hätten es beide versucht, so ist höchst wahrscheinlich, daß sie den Schwan von Pesaro nicht erreicht haben würden. Wenn aber Rossini's Genius sich in so ganz anderen Regionen bewegt hat, so folgt hieraus noch keineswegs, daß er für Kunstwerke, die keine Verwandtschaft mit den seinigen in sich trugen, so unempfänglich gewesen wäre, wie er es anderen glauben zu machen für gut fand. Rossini zeigt sich ebenso glänzend und selbständig in seiner Diogenes-Weisheit, wie in den Erzeugnissen seiner Muse, und es würde ein sehr gewagtes Unternehmen sein, die Grenzen finden zu wollen, wo in seiner Ausdrucksweise die Mystifikation anfängt und wo sie aufhört. Ist er aber zufällig in der Stimmung, seine Gedanken bis auf den Grund sehen zu lassen, dann wirft er auf jeden Gegenstand so blitzende Streiflichter, daß kein Zweifel über die besondere Tragweite seines Verständnisses aufkommen kann, trotzdem er gewöhnlich vorzieht die Kurzsichtigen nicht zu enttäuschen, um sich im Stillen das Ver-

gnügen zu gönnen, ein behagliches Mephiſtogelächter über ſie aufzuſchlagen. Wer da weiß, daß er die volle Höhe, auf welcher Beethoven's Symphonien ſtehen, zu einer Zeit, als das pariſer Konſervatorium nur ſchüchtern den Verſuch wagte ſie aufzuführen, als es noch nicht zu den Mode-Banalitäten gehörte ſich für ſie zu exaltiren, mit richtigem Blicke erkannte, der wird ohne beſondere Verſicherung glauben, daß er in gewiſſen Momenten Anſichten über Berlioz äußerte, welche die harmloſen Gemüther, deren beneidenswerthe Naivetät jenen äußerſt doppelzüngigen Ausſpruch als ein feierliches Urtheil hinnahm, — wie wir ihn ſelbſt aus dem Munde von Leuten citiren hörten, die weit weniger zur Kritik großer Kunſtwerke geeignet ſind — ſehr in Verwunderung verſetzen würden.

Was iſt denn ſchließlich die Muſik? Wir unſereſtheils geſtehen, wobei wir uns auf ihre Geſchichte und die vielen verſchiedenen Formen berufen, welche ſie im Lauf derſelben angenommen hat, daß wir bei Beantwortung dieſer Frage nicht von ihren drei weſentlichen Elementen: Rhythmus, Melodie, Harmonie zu abſtrahiren vermögen. Überall, wo wir eines dieſer Elemente zu einer bedeutenden Entwickelung gelangen ſehen, wo es uns neu, originell, charakteriſtiſch entgegen tritt, glauben wir Muſik zu erkennen, mag ſie ſich, wie bei den Griechen, durch überwiegenden Rhythmus oder, wie in der alten Kirchenmuſik, durch Vorwalten der Harmonie oder, wie in der italiäniſchen Oper, durch Vorherrſchen der Melodie kundgeben, mag ſie zwei der genannten Elemente auf gleicher Höhe ſtehend verbinden oder alle drei zu mächtigem Ineinander vereinigen. Welche Menge von Kenntniſſen und Anlagen nach verſchiedenen Richtungen hin auch dazu gehört, um in unſerer Zeit große Muſik zu ſchaffen, ſo viel auch an harmoniſchem Wiſſen in Verbindung mit melodiſchem Erfinden und orcheſtraler Behandlung mit der Divination kombinirter Klang-Effekte gefordert werden mag: die Muſik ſelbſt bleibt, gleich einer Gottheit mit mannigfachen Attributen, in ihrer Weſenheit einfach — eine Dreieinigkeit, deren Einzelelemente wir ſoeben genannt haben, welche aber als eine einzige, untheilbare beſteht.

Jedes Werk, in welchem der lebendige Hauch einer der drei ſchöpferiſchen Gewalten zu ſpüren iſt, iſt eine in ihrem Bereiche berechtigte Schöpfung und nimmt unſtreitbar den Vorrang vor dem ganzen Schwarm von gewöhnlichen Produktionen ein, deren geiſt-

loſe Zuſammenſetzung von Tönen weder dem Ohre rhythmiſchen, noch dem Gefühl melodiſchen, noch dem Geiſte harmoniſchen Genuß gewähren kann, von Produktionen, die ſich in der Kunſtwelt ohne Grund und ohne Nutzen mit einem Bürgerrecht breit machen, das ihnen als Eindringlingen ſchließlich doch entzogen wird.

Nur Mangel konnte die Muſik je zum Stillſtand zwingen. Sowie ihre Reichthümer ſich mehrten, bewegte ſie ſich auch in Modifikationen und Umgeſtaltungen. Vor dem jedesmaligen Tagesanbruch einer ihrer neuen Phaſen aber wurde niemals verſäumt die Proklamation ihres drohenden Verfalles und gänzlichen Unterganges zu erlaſſen. Die Muſiker aller Zeiten haben ſich in einer ſehr begreiflichen Pietät für die von ihnen hervorgerufenen, erweiterten, verſchönerten Formen dem ſtets enttäuſchten und doch ſtets wieder ſich erneuernden Glauben hingegeben, daß von ihren Arbeiten oder von dieſem und jenem Meiſter an nichts mehr die Höhe des Ideals wieder erreichen könne, das ihnen geleuchtet, das von ihnen entwickelt, von ihnen glorificirt worden iſt. Ihr ganzes Leben hindurch, das oft ein arbeits- und leidensvolles Leben war, hatte dieſes eine Ideal ſie erfüllt, ſo daß ihnen zuletzt die nöthige Elaſticität verloren ging, die ſowohl zum Erkennen wie zum Erfaſſen eines neuen gleich unentbehrlich iſt.

Hieraus erklärt ſich, ohne hiebei dem Andenken irgend eines Künſtlers zu nahe treten zu wollen, wie die größten unter ihnen oft das geringſte Wohlwollen für neue Richtungen an den Tag legten. Sahen ſie doch in ihnen nur Symptome des Verfalls und des Untergangs! Und konnte doch ihr Gewiſſen ſich von der Aufrichtigkeit ihrer Antipathie ſo täuſchen laſſen, daß ſie den geheimen Stachel der Eiferſucht verkannten! Hieraus erklärt ſich ferner, warum Spontini niemals eine Oper von Weber dirigiren mochte*), warum

---

*) „Händel ſcheut da naturgemäß Bach und geringſchätzt Gluck", bemerkt Marx. Haydn erwartet „nicht allzuviel von Beethoven und C. M. von Weber ſatiriſirt ſeine Eroica." —

In einer der glänzendſten ſeiner Improviſationen, in welchen Méry oft Ideen, nur an ihnen vorbeiſtreifend, in dem günſtigſten Lichte und der beſten Faſſung zeigt, ergeht er ſich in ſo geiſtreich ſcherzhafter Weiſe über dieſe Frage, daß wir unſeren Leſern das Vergnügen nicht vorenthalten wollen, ſie mit ſeinen eigenen Worten hier zu finden:

„Wie kommt es", ſagt er, „daß die gewandteſten, feinſten Köpfe ſich immer von dem verſuchenden Dämon der Vergleichung hinreißen laſſen, da doch das

Cherubini die Studienhefte Berlioz' dieſem mit ironiſchem Lächeln und einem „Kannitverſtan“ zurückgab. Und wenn wir etwas weiter zurückgreifen wollen, ſchrieb nicht Marcello im Jahr 1704:

„Die Muſik geht unter!“?

Vergleichen unter allen rhetoriſchen Figuren die dürftigſte iſt? Sie ward nur dem bürgerlichen, trägen Neid zu Liebe erfunden, der wohl geruht in dieſer Weiſe etwas zu bewundern, ſeine Bewunderung aber auf die kleinſte Doſis reducirt und dieſe nur an Todte verwendet. Der Pater Rapin, der ums Jahr 1689 blühte, hat die Vergleiche erfunden; in einem von ihm veröffentlichten dicken Bande finden wir Parallelen zwiſchen Demoſthenes und Cicero, Scipio und Hannibal, Homer und Virgil, Marius und Sulla, meiſterlich ausgeführt. Hier kommt dann ewig die Formel vor: Dieſer: nerviger, gewaltiger, leidenſchaftlicher; — jener: ſanfter, biegſamer, zarter; dieſer .... jener .... beide .... endlich .... Der träge und mit Bewunderung geizende Bourgeois, der ſeit ſeiner Kindheit Cicero und Demoſthenes auf dem Halſe hatte, wußte dem Pater Rapin vielen Dank, daß er ihn des Cicero überhoben und ihm nur den Demoſthenes gelaſſen hatte; es war ihm ſchon vollkommen genug.

Die Todten brauchen nicht mehr zu leben, und ſie gerade ſind es, deren der Vergleich ſich nur bedient, um die Lebenden zu tödten.

Es giebt doch im Gebiete der Kunſt einige göttliche Namen, welche einer Menge gleich Berühmter nicht den geringſten Eintrag gethan haben. Die Sonnenglorie eines Homer, Virgil, Dante, Phidias, Praxiteles, Euripides, Sophocles, Michel Angelo, Raſael, Murillo hat naheſtehende Geſtirne niemals verdunkelt. Warum ſollte man denn mit der Bewunderung ſo haushälteriſch verfahren? Sie iſt doch die einzige Leidenſchaft, deren Überfülle nie den Menſchen tödtet, ſeinem Wohl nie Eintrag thut. Mein Himmel! — Ich weiß ja recht gut, daß es viele ganz geſunde Patienten giebt, die ſich noch mehr auf ihre Weisheit einbilden werden, wenn man ihnen beweiſen, daß Mozart größer iſt als Roſſini!

Dieſe Menſchen haben weder den einen noch den anderen jemals bewundert; aber der erſte iſt todt, und das iſt ſchon viel; der zweite iſt ein Millionär an Geld, Melodien und Geſundheit; wenn's ihm einmal einfällt, kann er eines ſchönen Tags nach Paris kommen und, wie ehedem, im grauen Paletot, mit dem Regenſchirm in der Hand auf dem Boulevard des Italiens ſpazieren gehen. Nun, ſollte dies Unglück wirklich eintreffen, wie angenehm wäre es dann ſagen zu können: „Der Herr da drüben iſt Roſſini! O! er reicht dem Mozart nicht das Waſſer! Da habe ich neulich einen Vergleich zwiſchen beiden geleſen. Ei ja! — das iſt doch ein gewaltiger Unterſchied; o! die ſind himmelweit auseinander! O Mozart! göttlicher Mozart! . . Ja, der ginge nicht im grauen Paletot auf dem Boulevard ſpazieren! — O nein! Damals gab es noch gar

Worauf Rameau 1760 noch immer Zeit hatte auszurufen: „Die Muſik iſt verloren!“

In unſeren Tagen erklärt ein Theoretiker, Fétis, welchem man im Allgemeinen durchaus nicht den Vorwurf vorſchnellen und unreifen Urtheils machen kann, ähnliche Nothrufe, wie folgt:

„Die Muſik nährt ſich von Gemüthsbewegungen. Dieſe ſind um ſo lebhafter, je mannigfaltiger ſie ſind. Sie werden ſchnell abgenutzt, weil bei der fortgeſetzten Gewöhnung an den Genuß dieſer Kunſt das Bedürfnis des Neuen ſich hier ſchneller als bei jeder anderen fühlbar macht. Daher das Intereſſe an ihren Umwälzungen, der Enthuſiasmus, den ſie erregen; daher auch die

---

keine Paletots! Wenn der noch lebte, er würde im Triumph-Cabriolet an uns vorüberfahren. O ſublimer Mozart!

Più non andró farfallone! . . . . Viva la libertà! — Was das für ein Finale iſt! und das Duett im erſten Akt? und der ſteinerne Geiſt? und die Bäſſe? Ja, das ſind ſteinerne Schritte! O Mozart! . . .“

Dieſelben Leute, die Krampfanfälle von Bewunderung bekommen, wenn ſie den Namen Mozart hören, lebten unter anderen Namen, als der „Don Juan“ erſchien, und ſie ſprachen: „O Gluck! göttlicher Gluck! Ja, der hätte gewiß keine Leporello-Arie geſchrieben! Großartiger Gluck! O Armide! Orpheus! Larven, Geiſter . . . Ja, der wäre nicht wie Mozart mit einer gepuderten Perücke zu Fuß auf dem Place Royale ſpazieren gegangen!“

Und ganz dieſelben Leute, mit wieder anderen Namen, ſagten, als man zum erſten Mal „Orpheus“ gab: „O Lulli, göttlicher Lulli! Welch' rührende Einfachheit! Das iſt Muſik! Das iſt nicht Geſchrei und Geheul, wie im „Orpheus“. Man hört die Sänger, das Orcheſter nicht? Wozu auch? Die Muſik muß gefühlt werden, gerochen, wie eine unſichtbare Blume. Göttlicher Lulli! O Triumph der Flora! Was iſt das für eine Oper! Wie weit ſteht das über Gluck und ſeiner Schrei-Armide! Komm' Zephir, ſüßer Zephir, komm'! Flora ruft dich! Hat Gluck jemals ſo eine Melodie geſchrieben? Nein, die Muſik wird das nie wieder erreichen.“

Wenn wir ſo den Stammbaum dieſer Raſſe von Bewunderern todter Komponiſten verfolgen, finden wir, daß ſie im Lauf der Jahrhunderte nur die Namen ihrer Götzen ändern. Zuletzt kommen wir bis zu Orpheus, dem Gemahl der Eurydice. Orpheus führte eine Oper in Thracien auf; alsbald ſuchten die Feinde der Lebendigen einen Vorgänger für Orpheus.

Es gab keinen.

Wie Schade! Jedermann weiß, wie man dieſem Mangel abzuhelfen ſuchte. Man ſchnitt Orpheus in Stücke, hackte ihn klein, ließ kein ganzes Haar an ihm, kein Stückchen ſeines Fleiſches an ſeiner Lyra hängen — und ſetzte dann dieſe Handhabung ernſter Kritik auf Rechnung der Bacchanten des eiſigen Strymon. Arme Bacchanten!“ . . .

Klagen jener, welche die gewohnten Formen für die einzig zulässigen halten, daher die so oft erneuerten Weherufe: die Musik geht zu Grunde, die Musik ist verloren!, die eben doch nur bedeuten, daß die Musik eine andere Form angenommen hat."

Wenn bei dem Auftreten eines Neuerers in der Kunst bereits Organisationen vorhanden waren, welche sogleich mit seinen Werken sympathisirten, warum sollte man nicht auch voraussetzen können, daß in der Folge, je mehr seine Schöpfungen bekannt werden und sich verbreiten, die Zahl ihrer Freunde sich mehren wird? Wäre es gerecht, wenn man denen, die für neue Formen empfänglich sind, die Möglichkeit ihre Sympathien zu äußern dadurch abschnitte, daß man ihnen das Bekanntwerden mit denselben gänzlich vorenthielte? Dies geschieht aber in allen den Städten, wo die Direktoren musikalischer Anstalten, trotzdem sie, wenn auch nur zum Theil, das Bedeutende derselben anerkennen, es doch unterlassen, aus eigenem Antriebe Werke von Berlioz zur Aufführung zu bringen oder auch wo sie vor den Schwierigkeiten einer solchen, vor den langen Gesichtern einiger Pedanten und großsprechenden Dilettanten zurückschrecken, anstatt das Publikum mit ihrem Stil bekannt zu machen und es in das Verständnis von Schönheiten, die mit dem Hervorragendsten, was wir bis jetzt besitzen, auf gleicher Stufe stehen, nach und nach einzuweihen. Oder läßt es sich leugnen, daß es so ist? Hat man vielleicht Beethoven zu seinen Lebzeiten verherrlicht und vergöttert? Brauchte es nicht dreißig Jahre, bis sich die musikalischen Hallen aus Liebe für ihn füllten? Ist vielleicht ihm die zeitgenössische Kritik sogleich verständnisvoll entgegengekommen? Hat nicht vielmehr die bedeutendste deutsche Musikzeitung jener Epoche, als die jetzt zu einem der Idole pflichtschuldiger Bewunderung gewordene Kreutzer-Sonate erschien, sie ein „groteskes" Werk genannt? und war Kreutzer nicht selbst in Verlegenheit über die Widmung eines Werkes, das ihm noch viel tartarischer als sein berühmter Tartaren- oder Türkenmarsch selbst vorkommen mochte? — Hören wir nur die leipziger „Allgemeine Musikzeitung" aus dem Jahre 1805*):

„Man muß", sagt sie, „von einer Art artistischen Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen

*) Seite 796.

sein, wenn man hier nicht einen Beleg findet, daß Beethoven sich seit einiger Zeit nun einmal capricirt vor allen Dingen immer ganz anders zu sein wie andere Leute. Für zwei Virtuosen, denen nichts mehr schwer ist, die dabei so viel Geist und Kenntnis besitzen, daß sie, wenn die Übung dazu käme, allenfalls selbst dergleichen Werke schreiben könnten, ist diese Sonate. Ein effektvolles Presto, ein originelles schönes Andante mit höchst wunderlichen Variationen, dann wieder ein Presto, der bizarrste Satz — in einer Stunde vorzutragen, wo man auch das Groteskeste genießen mag." —

Über diesen Gegenstand herrschte, so lange Beethoven lebte, keine große Meinungsverschiedenheit unter den Künstlern und Kritikern.

Fremdartigkeit wird immer das erhabene beneidenswerthe Unglück eines jeden musikalischen Genius sein — nicht an und für sich und als solches, sondern als untrennbar von der wirklichen Erfindung. Genie und Erfindung ist eines. Erfindung und Neuerung aber gehen über das Bekannte hinaus, so daß sie vielen Augen als fremd erscheinen. Diesem Fremden gegenüber erwächst manche Schwierigkeit; denn es giebt Fälle, bei denen wohl zu unterscheiden ist, ob dasselbe nur eine Zuflucht geistiger Armuth, eine Maske ist, hinter welcher sich ein leeres Gesicht verbirgt, oder ob es die unumgängliche Folge einer neuen Gefühlsweise und einer aus dieser mit Nothwendigkeit hervorgegangenen neuen Form ist. Nur feine Intelligenzen vermögen es zu erkennen, und nur der Zukunft ist es vorbehalten das von ihnen Erkannte zu bestätigen.

Meistens jedoch wechseln die Zeiten die Benennung dieses Fremdartigen. Hat die Zukunft dasselbe als eine Nothwendigkeit des Genies erkannt, so giebt sie ihm den Namen „Originalität", die dann plötzlich ebenso mit Lob und Ruhm, wie vordem mit Tadel, überschüttet wird. Unter dieser neuen Bezeichnung erkennt man dann allgemein in ihr jene seltene, kostbare, nie zu lernende Fähigkeit, durch welche jeder Federstrich gewisser Künstler zu einer Art nun als ihre „Manier" hochgepriesenen Monogrammes wird, an dem man sie sogleich erkennt. Denn an was anderem zum Beispiel als an der stets eigenthümlichen und unnachahmlichen Pinselführung erkennt man die einzelnen da und dort wieder aufgefundenen Schätze dieses und jenes großen Malers? Was wäre aus dieser so verschieden gearteten und fruchtbaren Kunst geworden, wenn zu jedem ihrer

Jünger gesagt worden wäre: „Daß Du nicht anders malst als Dein Meister!“ oder wenn jede Stadt, jede Schule sich eine unbedingte Autokratie über die andere angemaßt hätte? An Rafael müßte dann sehr getadelt werden, daß er Perugino übertroffen hat, an Buonarrotti, daß er andere Wege als Rafael einschlug, an Rubens, daß er die Wärme des Kolorits auf einer anderen Palette suchte als auf der, welche Titian die Farbe des durchsichtig Blendenden finden ließ. Und Rembrandt! Ihm, der sich in manchen Dingen mit Berlioz vergleichen ließe, konnte man gut zurufen, als er seine ersten Bilder mit ihrem verschwimmenden Dämmerlicht, ihrem unheimlichen Halbdunkel und wunderbaren Lichtpartien gemalt hatte: „Halt! Ho! Die Malerei geht zu Grunde! Die Malerei ist verloren! Sie soll das Auge erfreuen, ihm liebliche lachende Bilder bieten, Scenen, die Geist und Sinne bequem fassen und genießen können. Sie ist nicht dazu bestimmt, dem Schauenden das Verständnis des vom Künstler Gewollten zu einer schwierigen Aufgabe zu machen.“ Was für ein ergiebiges Thema hätte es nicht sein müssen, ihm demonstrirend und beweisend darzulegen, daß auf so anmuthslosen Farbenmischungen, auf so harten Schlaglichtern niemals ein Auge mit Vergnügen weilen, daß es ihm unerträglich sein werde, solchen fahlen Schimmer, solche blutrothe Reflexe anzusehen, daß niemals die Einbildungskraft die Geschmeidigkeit erlangen werde, um die Konturen seiner mit Dunkel umhüllten Gruppen verfolgen, die unter so vielen Schleiern sich bergenden Gedanken errathen zu können, daß niemals jemand die Zeit opfern werde diese trüben Atmosphären zu durchwandern, um all' die zweifelhaften Formen, all' diese verschlungenen Linien, die zwischen Licht und Schatten in so unverhofften Wendungen sich dem Blick entziehen und ihm wieder begegnen, zu entwirren und zu enträthseln. Wie leicht wäre es nicht gewesen, seiner rauhen und mächtigen Manier den Reiz und die weichliche Zartheit eines Carlo Dolce als Vorbild entgegenzuhalten?!

Denkt man über alles das nach, über die geistigen Einflüsse und über die inneren Vorgänge, die auf den Künstler so bestimmend wirken, daß er seine Individualität gerade in dieser oder in jener, aber in keiner anderen Form ausdrückt, daß er, falls keine der bereits entwickelten Formen seinem Bedürfnis entspricht, selbst eine

dieſem Bedürfnis genügende, alſo eine neue ſchafft, ſo wird es immer einleuchtender, daß, je mehr ſich ein Talent dem Genie nähert, ſeine Freiheit in der dem Willensentſchluß entſpringenden Wahl einer Manier um ſo beſchränkter werden muß. — Sint, ut sunt, aut non sint! — läßt ſich hier mit dem bekannten Motto ausrufen. Gleichwie die Seele ihren beſtimmenden Einfluß auf die körperliche Hülle ausübt, ſo modelt jeder Gedanke die ſichtbare Form, in welcher er auftritt. Wohl denen, die dem Triebe der Nothwendigkeit gehorchend die Pfade einer zarten idealen Schönheit wandeln und ſie in ſorgſam behütete reine Formen zu bannen trachten! Ihnen wird es ſicher und ſchnell gelingen ſchon als Lebende mit einer Gunſt belohnt zu werden, welche für das zweifelhafte Ziel jenes höheren Ruhmes ſicher zu entſchädigen weiß, wie er zuweilen einem Künſtler vorbehalten iſt, der bewegt von ſtürmiſchen Leidenſchaften und heftigem Drange das Bedürfnis in ſich trägt ſeinen gewaltigen Entwürfen weite Dimenſionen zu gewinnen und darum leicht das Anmuthige und Reizende verſäumt, ja eine gewiſſe Scheu vor ihnen wie vor einem Unnützen und Überflüſſigen empfindet!

Um aber gegen ſo verſchieden begabte Geiſter gleich gerecht zu ſein, ſo muß man im Voraus die von der Natur ihres Genius unzertrennlichen Bedingungen anerkennen und annehmen. Streben nicht bei dem Talent wie bei dem Charakter gewiſſe Eigenſchaften nach beſonderer Ausprägung? Dabei aber können wir überzeugt ſein, daß, ſobald die eine derſelben ihr Maß überſchreitet und vorherrſchend wird, die andere darunter leidet oder wenigſtens ſich nur mittelbar, gleichſam verſteckt äußert. Und wie verſchiedenartig kann dabei jede Eigenſchaft ſelbſt auftreten! Die Theilnahme des Kriegers wird ſich nie ſo zart wie die eines Frauengemüthes ausſprechen. Eine ſtarke Seele wird in anderer Weiſe verzeihen als eine hingebende. Iſt aber darum die Theilnahme und das Verzeihen jener, weil ſchroffer als die Theilnahme und die Verzeihung eines ſanft und weich angelegten Herzens, weniger bedeutend? weniger ſchön? weniger werth? Wiegt nicht ein Wort der Liebe oder des Rathes von Lippen, die des Schweigens gewohnt ſind, oft tauſend Mal die Schwüre eines leicht entzündeten Liebenden, den ganzen Redeſtrom eines Polonius auf?

Die Eigenſchaften des Talentes ſind noch relativer als die des Charakters. Und zieht man die Modifikationen und die Umwand-

lungen noch in Erwägung, welche viele von ihnen durch ihre Ausprägung und das Übergewicht einer einzelnen erleiden müssen, so läßt sich sagen, daß hier im Menschen wie im Künstler die Fehler um so fühlbarer werden, je unbedingter sie unter der Herrschaft einer Tugend oder eines vorwiegend großen Triebes stehen. Denn was uns oft in Folge einer Hintansetzung gewisser Schönheitsgesetze als Mangel erscheint, hört auf ein solcher zu sein, wenn jene Vorzüge durchaus nicht abwesend, sondern nur in einer besonderen Weise — um deren richtige Auffassung es sich handelt, — vertheilt sind. Um sich von solchen Individualitäten Rechenschaft geben zu können, muß man sie nach ihren eigenen Proportionsgesetzen messen!

Ein Kunstwerk von hoher Fassung wird zu keiner Zeit ohne eines der Attribute erscheinen, die von der Schönheit unzertrennlich sind. Doch ist dasselbe oft von so eigenthümlicher Art, daß man, um es in seiner Form erkennen zu können, sich auf das innigste von dem inneren Sein des Werkes, von der Eigenartigkeit seines Stiles, wir möchten sagen von dem individuellen Charakter des Autors durchdringen lassen muß.

Die Zwerge allerdings, die mit toller Wuth gegen den Riesen anprallen, um ihn zum Falle zu bringen, wissen das nicht oder wollen es nicht wissen. Ihr kleinen Thoren! Ahnt Ihr denn nicht, daß selbst wenn Euren Anstrengungen solches gelingen würde, ihm doch immer die Kraft bliebe sich wieder zu erheben?! daß all' Euer Mühen und Plagen Euch auch noch nicht um eines Daumens Breite größer macht?! — —

Außer den angeführten beiden Belastungspunkten — Abweichung von der alten Architektur der Symphonie, Anwendung unerhörter harmonischer Kühnheiten — müssen wir noch einen dritten Vorwurf berühren, welcher, obwohl von den Gegnern Berlioz' schwächer, als die anderen betont, nichts desto weniger eine Quelle der hartnäckigsten Opposition ist, mit der er zu kämpfen hat.

Es giebt ganz scharfsichtige Köpfe, die aus einer fatalistischen Anhänglichkeit an nothwendige und ihrem Wesen nach transitorische, von ihnen aber für absolute und unerschütterliche Principien gehaltene Regeln auch nicht ein Jota von dem annehmen wollen, was Berlioz Neues bringt, weil sie ganz richtig fühlen und voraussehen, daß sein Streben sich von den vorgeschriebenen symphonischen Schranken, von den Parallelsätzen und von der thematischen

Reperkussion zu befreien, sowie die Orchestermassen zum Zwecke der Entfaltung seines polyphonen Reichthums zu vermehren, nur die Konsequenz einer noch tiefer gehenden Neuerung ist, welche den sanktionirten Bau noch eingreifender umzugestalten droht, als es die bloßen Veränderungen an der Regelmäßigkeit seiner architektonischen Verhältnisse vermöchten. Wir meinen das der rein-instrumentalen Musik zugefügte Programm in Prosa oder Versen, welches in längerer oder kürzerer Fassung, andeutend oder ausführend den Zuhörer auf bestimmte Gedanken und Bilder hinweist, welche der Komponist vor ihm zu entrollen versucht.

Bezüglich der Einführung dieser Neuerung sind zwei Punkte ins Auge zu fassen.

Erstlich: ob sie eine Erscheinung ohne jeglichen historischen Vorgang, ohne frühere ähnliche Beispiele, ob sie ein sich nur bei Berlioz vorfindendes Phänomen, eine Ausnahmssache ist, die sich an keinen vorbereitenden Versuch knüpft?

Zweitens: ob und welche schlimmen Folgen wohl der Kunst aus ihr erwachsen, welche Übelstände sie begleiten können? Mit anderen Worten: ob das Programm eine Existenzberechtigung hat und es die Verantwortung seines Bestehens übernehmen kann?

Wenden wir uns, diese beiden Punkte im Auge behaltend, zur Betrachtung des Programms!

II.

Das Programm, — also irgend ein der rein-instrumentalen Musik in verständlicher Sprache beigefügtes Vorwort, mit welchem der Komponist bezweckt, die Zuhörer gegenüber seinem Werke vor der Willkür poetischer Auslegung zu bewahren und die Aufmerksamkeit im Voraus auf die poetische Idee des Ganzen, auf einen besonderen Punkt desselben hinzuleuken — ist so wenig von Berlioz erfunden wie von Beethoven und von Beethoven so wenig wie von Haydn, vor dessen Periode wir ihm schon begegnen. Das Kapriccio von Sebastian Bach: „Auf die Entfernung eines sehr theuren Bruders“*) ist hinreichend bekannt.

*) Wir theilen hier das von Bach diesem Stücke beigefügte Programm mit. Hätte diese Komposition zu den unedirten gehört, so wäre es möglich, ein treffliches

„Die früheren Programme ſind knapp gehalten“ hören wir ſagen. Wahr! Aber es iſt die Eichel der Eiche und alle Keime ſind unſcheinbar, ſelbſt die, aus denen Bäume, aus denen Ideen wachſen.

Pendant zu dem Scherz anzuſtellen, welcher Berlioz bei Gelegenheit der erſten Aufführung ſeiner „Flucht nach Ägypten“ ſo vollſtändig geglückt iſt, und man könnte vorgeben, die Bach'ſche Kompoſition ſei von dem Verfaſſer der »Sinfonie fantastique« komponirt. Midas wäre dann wieder einmal durch eine Kriegsliſt aufs Eis geführt worden und ſeine achſelzuckende Geringſchätzung wäre nicht minder ergötzlich geweſen als ſein damaliger Enthuſiasmus. — Hier die Titel der ſechs Theile des **Kapriccio**:

1) „Schmeicheleien der Freunde, um den geliebten Bruder von ſeiner Reiſe abzuhalten.

2) Vorſtellung der verſchiedenen Zufälle, die ihm in der Fremde begegnen können.

3) Allgemeine Wehklage der Freunde.

4) Hier nehmen die Freunde, da es nicht anders ſein kann, Abſchied.

5) Das Lied des Poſtillons.

6) Nachahmung des Poſthorns.“ — Iſt das nicht auch ein poetiſches und zugleich tonmalendes Programm?!

Im 16. Jahrhundert hatte man ſchon: »Le dixiesme livre de Chansons, contenant La Bataille à 4 de Clément Jannequin, avec la cinquiesme partie de Philippe Verdelot, deux Chasses du Lièvre à 4 Parties, et le Chant des Oyseaux à 3«. Anvers 1545.

Im 17. Jahrhundert (1635) ſchreibt Mattheſon über den berühmten Organiſten Froberger: „Dieſer Komponiſt hat auf dem bloßen Klaviere ganze Geſchichten mit Abmalung der dabei gegenwärtig geweſenen und Theil daran nehmenden Perſonen, ſammt ihren Gemüthseigenſchaften, gar wohl vorzuſtellen gewußt.“

Gegen Ende desſelben Jahrhunderts komponirte Johann Kuhnau verſchiedene **„Bibliſche Hiſtorien** nebſt Auslegung in Sonatenform für das Klavier“ und gab dieſelben 1700 zu Leipzig in den Druck. Der zweiten Sonate iſt beigefügt: **„Der von David vermittelſt der Muſik curirte Saul.**

I. Saul's Traurigkeit und Unſinnigkeit.

II. David's erquickendes Harffenſpiel.

III. Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe.“ —

Die dritte Sonate ſtellt vor: **Jacob's Heirat** ꝛc.

Couperin's Werk: **»Pièces de clavecin«** — Paris 1713 — enthält faſt nur Programm-Muſik in Form der Überſchrift, zum Beiſpiel: »Les Sllvains«, »L'Enchanteresse«, »Le Réveil-matin«, »Les Ondes« etc. etc.

In den Jahren, welche zwiſchen Händel's und Haydn's Blüthezeit liegen, finden wir öfters Orgelkompoſitionen und andere Inſtrumentalſtücke mit einem ihren Charakter und Zweck andeutenden Titel verſehen. Es ſind Stürme, Meerfahrten ꝛc. in ihnen beſchrieben.

Es liegt nicht in unserem Sinn hier auf das Oratorium und die Kantate einzugehen, wo das Orchester von jeher der Aufgabe nachgestrebt hat in reinen Instrumentalpartien — also ohne Chor und Sologesang — den landschaftlichen Hintergrund oder auch den Rahmen zu bilden, auf und in welchem sich die Handelnden bewegen. Hier ist die Art seiner Mitwirkung eine ähnliche wie bei der Oper. Von der letzteren stammt die Form jener Instrumentalstücke, die bald, ohne darum die Scene aufzugeben, in den Koncertsaal überging und hier selbständig wurde: nämlich die Ouverture.

Anfangs war diese nur ein kurzes die Oper eröffnendes Vorspiel, in dessen Benennung sie bis zur Stunde das Andenken ihrer Entstehung bewahrt. Allmählich erlangte sie außerhalb ihrer Aufgabe, dramatischen Werken als Einleitung zu dienen, selbständigen Werth und Inhalt und da wie dort eine so in sich abgerundete Form, daß Opernouverturen auch ohne die Opern, für welche sie bestimmt waren, aufgeführt wurden, ja diese nicht selten überlebten. Man schrieb dann Ouverturen ohne Opern, adoptirte aber diesen Namen für alle instrumentalen Werke, die nicht wie die Symphonie in vier verschiedene Sätze zerfallen, sondern ein homogenes, organisches, unzertrennliches Ganze in einem Satze bilden. Sowohl der größere Spielraum, welcher hier der Phantasie des Komponisten gelassen war, als auch die günstige Gelegenheit, Stücke an ein bestimmtes Sujet zu knüpfen und durch den Titel anzudeuten, trug zum raschen Emporblühen dieser Gattung der Tonkunst bei. Sie ist die echte Vorläuferin des Programms und brachte, wir möchten sagen, das Privilegium desselben mit auf die Welt.

Mendelssohn's Schöpfungen dieser Richtung gehören zu den gelungensten und anerkanntesten Beispielen dieser Kunstform. Die Ouverturen zum „Sommernachtstraum", zu „Athalia" und „Ruy Blas" waren zu den Dramen dieses Namens geschrieben, wogegen die zu den „Hebriden" und der „Melusine" schon unabhängige Orchesterkompositionen zu nennen sind. „Meeresstille und glückliche Fahrt" geht noch über ein bloßes Anknüpfen an die in ihrem Namen enthaltenen Bilder und Erinnerungen hinaus. Diese Komposition führt das vollständige Gedicht Goethe's als Programm in ihrem Geleite.

Auf die Symphonie wirkte diese Richtung nicht so augenscheinlich ein. Sie übte einen Zauber aus, der etwas von der Ehrfurcht

in sich trägt, mit welcher man geheiligte Stätten betritt. Es wäre nutzlos den Spuren des Programms in manchen mehr scherzhaften als poetischen Anekdoten über die Entstehung Haydn'scher Symphonien nachgehen zu wollen. Denn dieser, sprudelnd heiter und naiv, vertraute seiner Muse kein das Herz bedrückendes Geheimnis an, er suchte nicht ahnungsvoll Räthsel in ihr und schrieb um so freier von allen Nebengedanken, als es ihm leicht und sorglos von der Hand ging. Beethoven dagegen trug stärker den Drang in sich, die flüchtigen Geister der Instrumentalmusik mit einem Namen zu bannen und die übermächtigen Wellen der Tonströmungen in das sichere Bett eines einheitlichen, sie bestimmenden Gedankens zu leiten. Die Eroika- und Pastoral-Symphonie, die Überschrift zum Trauermarsch der ersteren, die Abschiedssonate — »Les Adieux. L'Absence et Le Retour« —, sowie das Dankgebet eines Genesenen, sein „Muß es sein?" in dem letzten Quartett dürften dieses, besonders bei einer wortkargen Individualität, hinreichend bezeugen. Auch die Konception einer Faust-Symphonie, über welcher ihn der Tod überraschte, beweist, wie sehr Beethoven sich dem Gedanken genähert die Poesie mit der Instrumentalmusik zu verbinden.

Aber auch von anderer Seite tritt uns das Bedürfnis dieser Verbindung vielfach entgegen. Der seiner Cis moll-Sonate gegebene und, wenn auch ungeschickt romantisirte, aber doch allgemein angenommene Beiname Mondscheinsonate, sowie die seit etwa fünfzehn Jahren immer häufiger werdenden Versuche, seine Symphonien, Quartette und Sonaten zu kommentiren und die Eindrücke, welche sie uns geben, die Bilder, die sie in uns wach rufen, in poetischen und philosophischen Abhandlungen zu erklären und zu fixiren, beweisen, wie groß das Bedürfnis ist, den leitenden Gedanken großer Instrumentalwerke genau bezeichnet zu sehen. Spohr versuchte die Darstellung der großen Antithese: „Irdisches und Göttliches" in einer Symphonie für zwei getrennte Orchester. Eine frühere nannte er „Weihe der Töne" und fügte ihr ein Gedicht gleichen Titels als Programm bei. Zu einer dritten dienten ihm die vier Jahreszeiten als Gegenstand. Wir beschränken uns auf diese so namhaften Beispiele.

Mendelssohn, der moderne Klassiker, hielt es dagegen für zu gewagt, einem Publikum gegenüber, welches einen solchen Schritt

leicht als Profanation hätte auslegen können, eine Symphonie an poetische Schöpfungen anzulehnen oder ihren Inhalt in einem Titel zu präcisiren. Sorgfältig wich er jeder Kollision mit Vorurtheil und Befangenheit aus. Trotzdem aber hat er durch die Gesammtrichtung seines Schaffens wesentlich zu der verbreiteten Aufnahme des Programms beigetragen. Auch seine Lieder ohne Worte, trotzdem sie dasselbe auszuschließen scheinen, haben viel zu seiner Aufnahme bei Klavierstücken mitgewirkt und es schien, als erwecke dieser Gattungsname ganz besonders das Verlangen nach specielleren Benennungen. Er brach einer Fluth von kurzen Stücken Bahn, unter welchen sich die Kompositionen Henselt's ein bleibendes Interesse bewahren werden, während Schumann durch seine Charakter-, Phantasiebilder und Scenen u. s. w. als Muster in diesem Genre gelten muß. Nicht nur, daß er mit dem feinsten Takt seine Programme wählte — es gelang ihm auch die betreffende Musik auf das innigste mit dem ausgesprochenen Gedanken zu verschmelzen.

Es wäre überflüssig noch besonders darauf hinweisen zu wollen, in welchem Grade es augenblicklich Mode geworden ist, alle möglichen Stücke für Soloinstrumente, für Klavier, Violine, Violoncello, ja selbst für die Klarinette und die Flöte! mit erklärenden Überschriften, Gedichten, Mottos, Epigraphen, kurzum mit allem zu versehen, was dazu dienen kann, die Vorstellung zu beschäftigen und sie in einer Idee, in einem Bilde festzuhalten. Wenn nun derartige weder vereinzelt noch ausnahmsweise dastehende Erscheinungen nicht mit dem Wort „bizarr" belegt werden, wenn denkende und verständnisvolle Künstler sie mit der Autorität ihres Beispiels unterstützen und das Publikum sie gewissermaßen provocirt: läßt sich dann das Programm als eine Verirrung des Geschmacks bezeichnen, selbst in dem Fall, daß schlechter Geschmack, wie wir gar nicht leugnen, ebenfalls seinen Antheil daran hat und nach den „Liedern ohne Worte" Lieder ohne Gedanken als Schmarotzerpflanzen emporwuchern macht?

Ein aufmerksamer Blick auf die Entwickelung der rein-instrumentalen Kunst — besonders seit Haydn —, einige sich durch Staub hindurchwindende Untersuchungen würden uns bald, einem mehr und mehr betretenen Pfad gleich, eine ununterbrochene Reihe von Programmversuchen vorlegen, welche Zeugnis ablegen von dem immer mehr wachsenden Verlangen der Künstler der Lösung des Räthsels nachzugehen, welches ihnen aus den Wellen der Instrumentation

entgegentaucht. Doch überlaſſen wir es anderen, denen eine größere Muße und reichhaltigere Quellen als uns zu Gebote ſtehen, in einer Art ſtatiſtiſchen Auszugs die zuſammenhängende Folge jener Verſuche nachzuweiſen und zu zeigen: in wie kurzen Zeiträumen, ob als mehr oder weniger bedeutende Erzeugniſſe ſie einander folgten und in der einen oder der anderen Weiſe mit dem in Rede ſtehenden kunſthiſtoriſchen Zug zuſammentrafen. Unſerem heutigen Zweck entſpricht es vollkommen darauf hingewieſen zu haben, daß geiſtige Größen ſich gleich ſtark von demſelben ergriffen fühlten, ſo verſchieden auch ſonſt die Formen ihres Talentes und Geiſtes geweſen ſein mögen.

Wozu nützt es auch von Thatſachen abſtrahiren und ſich dem Sinn, welcher in ihnen liegt, verſchließen zu wollen? In den Augen eines jeden denkenden Künſtlers bleibt es ſich vollkommen gleich, ob ſie mit einer größeren oder geringeren Anzahl von Citaten belegt werden oder nicht. Denn es iſt ein unwiderlegbares Faktum, daß das Programm auf dem Gebiet des Soloinſtrumentes wie der Orcheſterkompoſition ſchon ſeit geraumer Zeit immer feſteren Boden gewinnt. Seit ſich die Muſik in allen Ländern einer allgemeinen Verbreitung erfreut, ſeit ſie durch ihre großen Feſte Zuſammenkünfte von Tauſenden veranlaßt und unzertrennlich von jeder öffentlichen Feier, ſowie von jeder Erholung und jedem Vergnügen des Privatlebens bis in die fernſte Zurückgezogenheit des Einzelnen hinein geworden iſt, hat nicht allein das Publikum das Bedürfnis empfunden, an einem Ariadneſaden durch ihre Labyrinthe geleitet zu werden, ſondern auch die Künſtler haben einſehen gelernt denſelben gewähren zu müſſen. Letztere konnten ſich dem großen Gewinn nicht verſchließen, welcher ſie der Verlegenheit enthob ihre Tongedichte dem zufälligen Errathen ſeitens ihrer Hörer überlaſſen zu müſſen, und wieder andererſeits dem Hörer den geheimen Sinn derſelben nicht vorenthielt. Und ſo gehört es längſt nicht mehr zu den Seltenheiten einem Inſtrumentalſtück mit Textworten, mit Namen oder Bezeichnungen zu begegnen, welche ein Bild oder eine Andeutung der Gefühle enthalten, die das Tonwerk in ſich birgt und hervorzurufen beſtimmt iſt.

Berlioz gehorchte demnach nicht einer zufälligen Anwandlung, einem bloß individuellen Trieb, einer Laune ohne Zweck und Ziel, als er ſeine ſymphoniſchen Tongebilde durch eine leitende Idee, die

er aussprach, bestimmte und diese Idee vom Hörer klar erfaßt und verstanden wissen wollte. Rief er dabei auch durch die Gewaltsamkeit seines Gebahrens eine Art Entsetzen hervor, so wäre es dennoch nicht das einzige Beispiel, daß die ersten Ausbrüche der Leidenschaft durch legitime Bande wieder ausgeglichen wurden. Die Instrumentalmusik wird mit oder ohne Zustimmung derer, die sich in Sachen der Kunst für die höchsten Richter halten, auf dem Weg des Programms immer sicherer und siegreicher vorwärts schreiten. Die Antipoden des Programms, in deren Augen dasselbe eine Entweihung der Kunst ist, werden nicht hinwegdisputiren können, daß vorbereitende Versuche lange vor unserer gegenwärtigen Epoche stattgefunden haben und daß seine schnelle Verbreitung durch die hervorragendsten Anwälte auf das glänzendste bezeugt, daß in ihm ein des Lebens fähiges und zum Leben berechtigtes Princip pulsirt. Die Komponisten aber, die sich auch ferner mit ihren Werken zu ihm bekennen, — möchten sie den schreienden Mißbrauch bedenken, der mit ihm getrieben werden kann, möchten sie sich stets daran erinnern: daß Programm oder Titel sich nur dann rechtfertigen lassen, wenn sie eine poetische Nothwendigkeit, ein unablösbarer Theil des Ganzen und zu seinem Verständnis unentbehrlich sind! Das aber ist nicht der Fall, wenn sie nur als eine Verzierung, als ein äußerlicher Schmuck, als eine Lockpfeife des Herausgebers figuriren, wenn sie nur der Firnis für ein Bild sind, das sich in allem übrigen, in seinem Inhalt und in seiner Anlage, weder durch poetische Auffassung noch durch künstlerische Gruppirung, weder durch seine Schönheitslinien noch durch die Wahrheit seines Kolorits auszeichnet.

„Wenn aber ein Werk diese großen und seltenen Eigenschaften alle oder zum Theil enthält: was soll ihm dann das erklärende Programm? Ähnelt es nicht vielleicht dem Bandstreifen, den mit den Reden des betreffenden beschrieben die ersten christlichen Maler ihren Heiligen aus dem Munde hervorquellen ließen? Sollte es nicht vielmehr eines jener naiven Hilfsmittel sein, nach denen die Kindheit der Kunst in ihrer Unbeholfenheit greift, als ein Zeichen ihrer Reife? Und wenn das Programm ein Auswuchs ist, wenn es nicht einen integrirenden organischen Theil des Ganzen bildet: ist dann sein Vorhandensein gleichgültig? kann es dem Tonwerk nicht viel mehr Schaden als Nutzen bringen?"

So lauten die Hauptbedenken derer, welche die Berechtigung des Programms verneinen. Doch haben dieselben ihre Einwürfe selten offen und klar dargelegt; sie haben vielmehr die erschöpfende Besprechung der Sache umgangen. Selbst die Anhänger des Programms haben die Frage nicht entschieden als eine der wichtigsten der Kunst der Jetztzeit aufgestellt und behandelt. Von beiden Seiten beschränkte man sich darauf es anzuwenden oder zu verschmähen, ohne weiter zu untersuchen, ob es einen integrirenden Theil des Werkes bilden kann und muß. In Folge dessen war es unvermeidlich, es eben so oft in unrichtiger wie in richtiger Weise sowohl anzuwenden als auch zu verurtheilen.

Mag der Himmel verhüten, daß jemand im Eifer des Docirens über Nutzen, Berechtigung und Vortheil des Programms den alten Glauben abschwören sollte mit dem Vorgeben, die himmlische Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da, sie finde kein Genüge in sich, entzünde sich nicht am eigenen Gottesfunken und habe nur Werth als Repräsentantin eines *Gedankens*, als Verstärkung des Wortes! Wenn zwischen einer solchen Versündigung an der Kunst und der gänzlichen Ablehnung des Programms gewählt werden müßte, dann wäre unbedingt vorzuziehen eine ihrer reichsten Quellen eher versiegen zu lassen als durch Verleugnung ihres Bestehens durch eigene Kraft ihren Lebensnerv zerschneiden zu wollen.

Das *Gefühl* inkarnirt sich in der reinen Musik, ohne, wie es bei seinen übrigen Erscheinungsmomenten, bei den meisten Künsten und insbesondere bei denen des Worts der Fall ist, seine Strahlen an dem *Gedanken* brechen, ohne nothwendig sich mit ihm verbinden zu müssen*). Wenn die Musik einen Vorzug vor den anderen Mit-

*) „Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem Sichvernehmen befriedigt fühlt .... die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüths in Tönen ergießt und in diesem Erguß sich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem sie das präsente Ergriffensein des Inneren zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien Verweilen bei sich selbst macht und dem Herzen dadurch die Befreiung von Druck und Leiden giebt .... Wenn wir nun im allgemeinen schon die Thätigkeit im Bereiche des Schönen als eine Befreiung der Seele, als ein Lossagen von Bedrängnis und Beschränktheit ansehen können, so führt die Musik diese Freiheit zur letzten Spitze. .... Die eigenthümliche Aufgabe der Musik besteht darin, daß sie jedweden Inhalt nicht so für den Geist erfaßbar macht, wie dieser Inhalt als allgemeine *Vorstellung* im Bewußtsein liegt, oder als bestimmte äußere *Gestalt* für die Anschauung sonst

teln besitzt und der Mensch durch sie die Eindrücke seiner Seele wiedergeben kann, so hat sie diesen Vorzug jener höchsten Eigenschaft zu danken, jede innere Regung ohne Mithilfe der so mannigfachen und doch so beschränkten Formen des Verstandes mittheilen zu können, was diese schließlich doch nur ermöglichen, indem sie unsere Affekte bestätigen und beschreiben. Die volle Intensität der letzteren unmittelbar ausdrücken können sie nicht oder nur annähernd, weil sie gezwungen sind es durch Bilder oder Vergleiche zu thun. Die Musik dagegen giebt gleichzeitig Stärke und Ausdruck des Gefühls; sie ist verkörperte faßbare Wesenheit des Geistes. Unseren Sinnen wahrnehmbar durchdringt sie diese wie ein Pfeil, ein Thau, ein Geist — sie füllt unsere Seele. Wenn die Musik sich die höchste Kunst nennt, wenn der christliche Spiritualismus sie als einzig des Himmels würdig in die überirdische Welt versetzt hat, so liegt dieses Höchste in den reinen Flammen des Gefühls, die von Herz zu Herzen ineinanderschlagen ohne Hilfe der Reflexion. Sie ist Hauch von Mund zu Mund, strömendes Blut in den Adern des Lebens!

Das Gefühl selbst lebt und leuchtet in der Musik ohne bildliche Umkleidung*), ohne vermittelnde That, ohne vermit-

schon vorhanden ist, oder durch die Kunst seine gemäßere Erscheinung erhält, sondern in der Weise, in welcher er in der Sphäre der subjektiven Innerlichkeit lebendig wird .... Abstrahiren wir von einer bloßen Verstandesanalyse und lassen uns unbefangen gehen, so zieht uns das musikalische Kunstwerk ganz in sich hinein und trägt uns mit sich fort, abgesehen von der Macht, welche die Kunst als Kunst im allgemeinen über uns ausübt. Die eigenthümliche Gewalt der Musik ist eine elementarische Macht, d. h. sie liegt allein in dem Element des Tones, in welchem sich hier die Kunst bewegt." (Hegel's Ästhetik.)

*) „Wir wollen gern zugestehen, daß unsere Kunst nicht befähigt ist ein Charakterbild, überhaupt ein Objekt sofort deutlich und vollständig vor das Auge zu bringen, wie Dichtkunst und Bildnerei. Dafür hat sie vor dieser die Macht fortschreitender Entwickelung, vor jener die Möglichkeit gleichzeitiger Rede verschiedener und entgegengesetzter Charaktere voraus. Sie vermag nicht zu nennen, zu definiren, wer du bist; aber sie führt alle Regungen deines Gemüths, wie sie sich vernehmbar machen, vorüber. Und sie stellt dich mit deines Gleichen und deinen Gegnern zusammen und führt euch alle, wie ihr lebt und euer Leben aushaucht und aushallt, an uns vorüber, daß wir das Dasein und Wesen des einen an dem der anderen in Fülle vernehmen. Es ist ein fortschreitender Monolog, ganz von dialogisch-dialektischem Inhalt erfüllt, zwei- und mehrseitig, wie die Dialoge Platon's sein sollen, aber, künstlerisch betrachtet, mit dem Übergewicht wahrhaft dramatischer Gegensätze und Kämpfe."

(Marx, die Musik des 19. Jahrhunderts.)

telnden Gedanken. Hier hört es auf Urſache, Quelle, Triebfeder, bewegendes und erregendes Prineip zu ſein, um ſich faltenlos und ohne vertretende Symbole in ſeiner unbeſchreiblichen Ganzheit zu offenbaren, ſo wie der Gott der Chriſten, nachdem er ſich ſeinen Auserwählten durch Zeichen und Wunder zu erkennen gegeben, ſich ihnen nun durch die Viſion im beſeligenden Glanze ſeiner fühlbaren Gegenwart zeigt. Einzig in der Muſik hebt das lebendig gegenwärtige, ausſtrahlende Gefühl den Bann auf, welcher mit den Leiden irdiſcher Ohnmacht unſeren Geiſt belaſtet. Hier allein entreißt es uns mit den ſprühenden Fluthen ſeiner freien und wärmevollen Gewalten dem Dämon Thought und ſtreift uns auf Augenblicke ſein Joch von der gefurchten Stirne.

In der Muſik allein enthebt das ſich manifeſtirende Gefühl den Verſtand und ſeine Ausdrucksmittel der Hilfe, welche mit der Intuition des Gefühls verglichen, unzureichend und gegenüber ſeiner Kraft, ſeiner Zartheit, ſeinem Glanz unvollſtändig ſind. Auf den hochgehenden klingenden Wogen der Tonkunſt hebt es uns zu Höhen empor, die über der Atmoſphäre unſeres Erdballs liegen: da zeigt es uns ſternſchimmernde Wolkenlandſchaften mit Weltarchipelen, die im Äther gleich Schwanen ſingend im Raume ſich bewegen. Auf den Flügeln der unendlichen Kunſt zieht es uns mit fort in Regionen, zu denen es allein zu bringen vermag, wo in geläuterter Luft das Herz ſich erweitert und ahnungsvoll am Daſein eines körper- und hüllenlos geiſtigen Lebens Theil nimmt. Ja, was uns über die kärgliche, dürftige irdiſche Hülle, über unſeren beſchränkten Planeten hinaus die Auen der Unendlichkeit öffnet, — was uns an rauſchenden Quellen des Entzückens tränkt, mit Schauern der Wonne umweht, mit Thauperlen der Sehnſucht uns netzt, — was Ideale gleich den goldenen Thurmſpitzen jener im Meer verſunkenen Stadt vor uns erſchimmern läßt, uns vorüberführt an den unbeſchreiblichen Erinnerungen, welche unſere Wiege umſtanden, uns vorüberführt an himmliſchen Geſtalten, die wir kannten und die uns dereinſt wieder umarmen werden, — was uns leitet durch die ſchallenden Werkplätze der Elemente, uns weiht mit allen Glutheu des Lechzens nach jener unerſchöpflichen Wonne, wie ſie die Seligen empfinden, — was uns ergreift und im hochaufſtürmenden Wirbel aller Leidenſchaften uns über dieſe erhebt und der Welt uns entrückend an die Ufer eines ſchöneren Lebens trägt —: iſt es nicht die Muſik, die vom Urquell alles Gefühles belebte Muſik, die ſo

wie dieſes in uns ſchwebt, ehe es ſich kundgiebt, ehe es in der Gießform des Gedankens gerinnt und erſtarrt? Welche andere Kunſt erſchließt ihren Adepten eine ähnliche Wonnetrunkenheit, die von einem undurchdringlichen Myſterium züchtig verſchleiert, nur um ſo koſtbarer und veredelnder iſt? Welche andere Kunſt zeigt ihren Dienern den Himmel, wo Engel liebend walten, und durchfliegt mit ihnen im Eliaswagen die Sphären der Ekſtaſe? — — —

Ein ſlaviſcher Dichter ſprach aus: „Das Wort lügt dem Gedanken, die That lügt dem Wort.“ Die Muſik lügt nicht dem Gefühl — ſie täuſcht es nicht, und Jean Paul durfte ausrufen: „O Tonkunſt, die du Vergangenheit und Zukunft mit ihren fliegenden Flammen ſo nahe an unſere Wunden bringſt! . . . . O Muſik! Nachklang aus einer harmoniſchen Welt! Seufzer des Engels in uns! Wenn das Wort ſprachlos und das Auge, das weinende, und wenn unſere ſtummen Herzen hinter dem Bruſtgitter einſam liegen — o ſo biſt du es, wodurch ſie ſich einander zurufen in ihren Kerkern und wodurch ſie ihre entfernten Seufzer vereinigen in ihrer Wüſte“.... Und Hoffmann konnte die Muſik offenbaren als „jenes ferne Reich, das uns ſo oft in ſeltſamen Ahnungen umfängt, und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen und alle die Laute wecken, die in der beengten Bruſt ſchliefen und die nun erwacht wie in freudigen Strahlen freudig und froh herausſchießen, ſo daß wir der Seligkeit jenes Paradieſes theilhaftig werden .... Iſt nicht die Muſik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geiſterreiches, deren wunderbare Accente in unſerem Inneren wiederklingen und ein höheres, intenſiveres Leben erwecken? Alle Leidenſchaften kämpfen ſchimmernd und glanzvoll gerüſtet mit einander und gehen unter in einer unausſprechlichen Sehnſucht, die unſere Bruſt erfüllt.“

Wer könnte wagen unſerer erhabenen Kunſt die höchſte Kraft des Selbſtgenügens abzuſprechen? Heißt es denn dem angeborenen und hiſtoriſch entwickeltem Weſen entſagen, wenn man ſich eine neue Form erringt? Schwört man der Mutterſprache ab, wenn man der Beredtſamkeit einen neuen Zweig gewinnt? Wird darum, weil es Werke giebt, welche die Thätigkeit des Fühlens und Denkens gleichzeitig in ſich tragen und in Folge deſſen von ihren Hörern beanſpruchen, der reine Stil der Inſtrumentalmuſik ſeines Zaubers für diejenigen verluſtig gehen, die mit ihrem ganzen Empfindungsleben in ihr aufgehen möchten, ohne dabei durch einen beſtimmten

Gegenstand in der Freiheit ihres Gefühls gehindert oder beschränkt zu sein? Hieße es nicht Mißtrauen in die Lebensfähigkeit dieses Stiles setzen, wenn man darum seinen Verfall befürchten wollte, weil neben ihm eine neue Gattung entsteht, die, obwohl von dem Drama, dem Oratorium und der Kantate verschieden, dennoch mit ihnen die poetische Grundlage gemeinsam hat?

Die Antipoden dieser neuen Kunsthemisphäre finden vielleicht ein schlagendes Argument gegen sie in der Behauptung, daß die Programm-Musik, indem sie scheinbar verschiedene Zweige verbinde, gerade hiedurch den eigenen individuellen Charakter aufgebe und folglich auch keine selbständige Stellung in der Kunst beanspruchen könne. Sie werden weiter einwenden, daß die Instrumentalmusik unsere Kunst am reinsten zum Ausdruck bringe, daß letztere in dieser Form ihre höchste Vollendung und Macht erreiche, ihre Majestät auf das glänzendste entfalte und ihre Unmittelbarkeit am ergreifendsten zur Geltung bringe, daß die Musik aber trotzdem von jeher das Wort in sich hineingezogen, ihm durch den Gesang ausdrucksvollen Reiz und intensivere Kraft gegeben und sich demnach die Tonkunst von jeher in den beiden Formen als Instrumental- und als Vokalmusik entwickelt habe, daß also diese beiden Formen eine gleiche Lebenskraft in sich trügen, gleich normal seien und daß, sobald der erfindend Schaffende die Musik auf gegebene Verhältnisse und handelnde Personen anwenden wolle, er in den lyrischen und dramatischen Vokalformen hinreichend Motive für sein Schaffen vorfinde und somit weder eine Nothwendigkeit noch ein Nutzen sich für ihn daraus ergeben könne, wenn er das Eigenartige jener für sich bestehenden und ihr eigenes Leben athmenden Musik auf einem und demselben Weg mit dem Entwickelungsgang der anderen, die sich mit der poetischen Anlage des Dramas, mit dem gesungenen und gesprochenen Wort identificire, verbinden wolle. —

Diese Einwendungen würden als richtig anzuerkennen sein, wenn sich in der Kunst zwei von einander verschiedene Formen nur *verbinden*, nicht auch *vereinen* ließen. Ihre Verknüpfung *kann* eine unharmonische sein, was auf der Hand liegt. Dann ist eben dieses Werk ein mißlungenes und der gute Geschmack wird mit Recht von dem ungeschickten Vermischen verletzt. Das jedoch wäre ein Mangel der Ausführung, was darum nicht auch ein Irrthum im Prineip sein muß. Denn: ist die Kunst im allgemeinen und

eine jede insbesondere nicht ebenso reich an mannigfaltigen und verschieden gearteten und unähnlichen Erscheinungen, wie die Natur in ihrem großen Ganzen und ihrem Wechsel von Haupt- und unendlichen Nebengebieten? Producirt sie nicht, wie die Natur, Stufe um Stufe, Glied um Glied, welche die fernliegendsten Reiche und die entgegengesetztesten Größen durch vermittelnde Gattungen — die nothwendig und natürlich, demnach lebensberechtigt sind — aneinander reihen, verbinden und vereinen?

Wie es in der Natur keine Lücken giebt, wie in der menschlichen Seele nicht bloß Kontraste sich bewegen, ebenso wenig liegen steile Abgründe zwischen den Gipfeln der Kunst, deren Ringe nirgends in der wunderbaren Verkettung ihres großen Ganzen fehlen. In der Natur, in der Seele des Menschen, in der Kunst — überall sind die Entfernungen, die Gegensätze und Höhepunkte durch eine lückenlose Reihenfolge der verschiedenen Arten des Seins mit einander verbunden, welche durch Modifikationen sowohl Verschiedenheiten herbeiführen, als auch Ähnlichkeiten aufrecht erhalten. Die menschliche Seele, dieser Mittelpunkt zwischen Natur und Kunst, findet in der Natur Aspekte, Färbungen und Erscheinungen, welche allen den Stimmungen und Modulationen des Gefühls entsprechen, durch welche sie hindurch muß, ehe sie sich auf den steilen, isolirten und von ihr nur in seltenen Zeiträumen erstiegenen Gipfeln widersprechender Leidenschaften aufhält. Dieses mit der Natur Gemeinsame überträgt sie der Kunst.

Die Kunst assimilirt demnach, gleich der Natur, sowohl verwandte als auch entgegengesetzte Formen, welche mit Stimmungen und Eindrücken der menschlichen Seele zusammentreffen, die oft durch Gegenströmungen mannigfacher Triebe entstehen und, indem sie sich bald verbinden bald sich widersprechen, einen gemischten Seelenzustand zur Folge haben, der sich weder als reiner Schmerz noch als reine Freude, weder entschieden als Liebe noch entschieden als Egoismus, weder als Schwäche noch als Energie, weder als volle Befriedigung noch als völliges Verzagen bezeichnen läßt und durch diese Mischung verschiedener Tonalitäten eine Harmonie, eine Individualität oder eine Kunstgattung bildet, die nicht ganz in sich selbst begründet ist und demnach sich verschieden von allen anderen darstellt. In ihrer Allgemeinheit und in der Stellung betrachtet, welche die Kunst in der Geschichte der Menschheit einnimmt, wäre

ſie nicht nur ohnmächtig, ſondern bliebe auch unvollſtändig, wenn ſie ärmer und weniger ſelbſtändig als die Natur nicht jedem Moment des menſchlichen Seelenlebens den verwandten Ton, die gleichgeſtimmte Farbe, die unentbehrliche Form geben könnte.

Kunſt und Natur ſind in ihrem Hervorbringen ſo reich und wechſelvoll, daß ihre Grenzen ſich weder fixiren noch errathen laſſen. Beide umfaſſen eine Menge ſowohl heterogener als verſchwiſterter Grundelemente; beide beſtehen aus Stoff, Subſtanz und bis ins Unendliche mannigfachen Formen, die ſich an Ausdehnung und Kraft gegenſeitig begrenzen und bedingen; beide endlich üben mittelſt unſerer Sinne eine eben ſo reale als ſchwebende Wirkung auf unſere Seele aus.

Jedes Element erlangt, berührt mit einem anderen, neue Eigenſchaften. Urſprüngliche büßt es ein, und andere Wirkung in veränderter Umgebung ausübend nimmt es eine neue Form, einen neuen Namen an. Ein Wechſel in ihren Miſchungsverhältniſſen iſt ausreichend, um das durch ihre Verbindung erzeugte Phänomen zu einem neuen zu machen. Das Amalgamiren von urſprünglich ihrer Art nach verſchiedenen Formen wird in der Kunſt — ganz wie in der Natur — entweder Erſcheinungen von neuer Schönheit oder Ungeheuerlichkeiten erzeugen, je nachdem eine harmoniſche Vereinigung oder eine widerſpruchsvolle Verbindung ein homogenes Ganze oder peinliche Ungereimtheiten ins Leben ruft.

Jemehr wir von der vielgeſtaltigen im All herrſchenden Einheit, in deren Mitte der Menſch lebt, überzeugt ſind, jemehr wir die in unſerem eigenen Leben, in unſerer eigenen Geſchichte waltende Einheit erkannt haben, um ſo leichter wird unſer Blick in die die Geſchicke der Kunſt offenbarende vielgeſtaltige, d. i. vielformige Einheit dringen und um ſo eher werden wir die böſe Neigung überwinden, an derſelben mäkeln und zuſtutzen zu wollen, wie die Gärtner, welche, um geradlinige Hecken zu ziehen, die Vegetation hemmen und den geſunden natürlichen Baum, gekünſtelten Formen zu Liebe, verkrüppeln. Nirgends finden wir in den lebendigen Erſcheinungen der Natur geometriſche und mathematiſche Figuren: warum ſie der Kunſt aufdringen wollen? warum die Kunſt einem Linearſyſtem unterwerfen? warum nicht ihre üppige, zwangloſe Entfaltung, wie die der Eichen, bewundern, deren reiches, vielverſchlungenes Geäſt lebendiger zu unſerer Phantaſie ſpricht, als

der zur Pyramide oder zum chinesischen Hut entstellte Taxus? Wozu all das Abmühen, die Triebe der Natur und der Kunst zu verkümmern und zu meistern? Vergebliche Mühe! Am ersten Tag, an welchem die kleinen Gartenkünstler einmal die Scheere verlegt haben werden, wachsen sie, wie sie sollen und müssen.

Der Mensch steht zu Kunst und Natur in umgekehrter Beziehung. Die letztere, deren Schlußstein, höchste Blüthe und edelste Frucht er ist, beherrscht er; die Kunst aber wird von ihm erschaffen, gleichsam als eine zweite Natur, welche in derselben Beziehung zu ihm steht, wie er selbst zur Natur. Trotzdem kann er die Kunst nur nach den Gesetzen schaffen, welche die Natur vorschreibt: denn von ihr holt er zu seiner Arbeit die Materialien, um ihnen ein höheres Leben, als das ihnen in dem Plane der Natur zugedachte, einzuhauchen. Diese Gesetze, nun Kunstgesetze, tragen unverwischbar den Stempel ihres Ursprunges in der Ähnlichkeit, die sie mit den Gesetzen der Natur gemein haben und durch welche das Dasein der Kunst, obwohl die letztere Geschöpf des Menschen, Frucht seines Willens, Ausdruck seines Gefühls, Ergebnis seines Nachdenkens ist, dennoch nicht vollständig von seinem Willen bestimmt wird. Ihre Entwickelungsphasen sind, wie ihr Lebenslauf, unabhängig von seiner Entscheidung und seiner Vorherbestimmung. In Folge von Grundbedingungen, deren inneres Entstehen uns eben so unbekannt bleibt, wie die Kraft, welche die Welt in den Angeln hält, besteht und blüht sie in ganz verschiedener Weise und strebt, wie diese, in nie endenden, keiner äußerlichen Macht unterwerfbaren Umformungen nach einem von uns nicht vorausgesehenen und nicht vorauszusehenden letzten Ziele. Kann auch der gelehrte Forscher die Spuren ihrer Vergangenheit verfolgen, so kann er nichts desto weniger keineswegs voraussehen, ja kaum vorausahnen, zu welchem Endziel zukünftige Umwälzungen sie führen werden.

Die Sterne des Himmels kommen und gehen, die Gattungen auf unserer Erdkugel erscheinen und verschwinden, und beides vollzieht sich nach Bedingungen, welche im fruchtbaren und steten Wechsel der Zeit die Jahrhunderte herbeiführen und wieder vergehen machen. So auch in der Kunst. Befruchtende und belebende Sonnen ihres Reiches ermatten allmählich in ihrem Glanze, ihre Wärme erkühlt und neue Planeten erglänzen jugendstrahlend, stolz und feurig an ihrem Horizont. Ganze Künste sterben aus und ihr ehemaliges Leben

iſt nur noch an den Skeletten erkennbar, die von ihnen übrig geblieben ſind und uns, wie die Raſſen vorſündfluthlicher Zeitrechnung, mit ſtaunender Überraſchung erfüllen. Durch Kreuzung und Verſchmelzung entſtehen neue, bis dahin unbekannte Arten, die durch ihre Ausdehnung und Vermiſchung vielleicht dereinſt wieder ihrem Ende entgegengehen, ebenſo wie im Thier- und Pflanzenreich ganze Gattungen durch andere erſetzt worden ſind. Wie kann ein Zweifel hierüber herrſchen: die Kunſt, die vom Menſchen hervorgebracht wird, wie er ſelbſt ſcheinbar von der Natur hervorgebracht worden, die, wie er ſelbſt das Meiſterſtück der letzteren iſt, nun ſein von ihm mit Gedanken und Gefühl begabtes Meiſterſtück wird, — die Kunſt kann den Umgeſtaltungen, welchen alles unterworfen iſt, was die Zeit geboren, nicht entfliehen! Aber ihr mit der Menſchheit zugleich beſtehendes Lebensprincip bleibt — bleibt, wie das Lebensprincip der Natur. Wie aber das letztere nur eine Zeit lang in denſelben Formen lebt und im ewigen Wandel, im ewigen Schaffen von der einen in die andere übergeht, ſo treibt es den Menſchen neue zu ſchaffen in dem Maße, als die alten gegenüber ſeinem fortſtrebenden Geiſt verblüht und veraltet dieſem nicht mehr entſprechen.

Gleich der liebevollen Gabe einer über die eigene unendlich erhabenen Natur, ſo trägt der menſchliche Geiſt die Begriffe der Ewigkeit und des Nichts in ſich, gleichſam die Verbindungsfäden — Leben und Tod — mit außer ihm liegenden Elementen. Kant hat zuerſt den räthſelhaften Widerſpruch bemerkt, mit welchem der menſchliche Geiſt beides annimmt, ohne fähig zu ſein weder das eine noch das andere zu faſſen. Dieſe Begriffe bilden die beiden entgegengeſetzten Pole der Achſe, um welche er ſich dreht: die Idee eines Daſeins ohne Anfang und Ende und die eines abſoluten Nichtſeins. Unaufhörlich bewegt er ſich um dieſe beiden Anziehungspunkte, bald zu dieſem bald zu jenem ſich neigend; zurückſchauernd vor dem Gedanken der Vernichtung, entſetzt ihn der Gedanke eines Unwandelbaren. Alles, was den Menſchen umgiebt, iſt Ende und Anfang, Leben nach dem Tode, Tod vor dem Leben. Trotzdem iſt er inſtinktiv und unerklärlich von einem Widerwillen gegenüber dem Kraftloſen aller Anfänge, gegenüber dem Schmerzlichen jedes Endes erfaßt, während ihn ein ebenſo inſtinktiver und unerklärlicher Trieb drängt zu zerſtören, um neu zu ſchaffen.

Gesättigt, voll Überdruß, von der Neugier zum Begehren gereizt fühlt er in Folge des ihm angeborenen herrschenden Triebes nach jeder Erfüllung dieses Begehrens ein neues, unstillbares Verlangen nach einer Befriedigung, für deren Ausdruck ihm das Wort fehlt, die aber jeder Wechsel ihm zu verheißen scheint. Aus dem Streit dieser beiden Bestrebungen entsteht Kampf und Schmerz — diese unsere gemeinschaftliche, unabwendbare Mitgift. —

Diese beiden sich widerstrebenden Impulse, die den Geist des Menschen im Schweben und Schwanken zwischen Dauer und Vergehen halten, finden sich überall wieder: in der physischen Welt als Centripetal- und Centrifugalkraft, in der Chemie als Formation und Desorganisation, in der Moral als Vervollkommnung und Entartung, in der Politik als Konservatismus und Reform. Eine verborgene Macht, Vorsehung oder Geschick genannt, stellt ihr Gleichgewicht durch Senken und Heben der einen oder der anderen Wagschale her, bis sie dann in den unvorhergesehensten Momenten beide in gleiche Schwebung bringt. Als Newton sagte: „Wäre Centripetal- und Centrifugalkraft gleich: sie zerstörten die Maschine des Weltalls; wären sie ungleich: sie würden das Chaos erzeugen — Gottes Finger muß sie halten!", war er ergriffen von dem wunderbaren Gleichgewicht so widerstrebender Principe von der unbegreiflichen Weisheit, die, wie in den Welten des Raumes, sich in den Geschicken der Menschheit bewährt.

Aber auch in der Kunst und ihrem Schwanken zwischen sterilen verbrauchten Formen, die fortvegetirend keine neuen Typen mehr erzeugen können und dem Fortschritt entstehender gegenüber immer unvollkommener werden, offenbart sich der Finger Gottes, von dem Newton spricht, dieses geheimnisvoll Bewegende, dieses verborgen Waltende, welches zwischen den verschiedensten Elementen die Harmonie erhält und unser Fortschreiten in Zeit und Unendlichkeit durch das Genie vollzieht. Wie jener gallische Eroberer, wirft es sein blitzendes Schwert in die Wage der Kräfte, der anziehenden und abstoßenden, welche die Kunst auf der einen Seite zum Neuen, zum Verbessern, zum Umwandeln fortreißen, auf der anderen in den alten Geleisen, Formen und Methoden zurückhalten wollen.

So lange nicht das Genie sein Zauberwort spricht, erzeugt dieser Dualismus eine mehr oder minder schnell wechselnde Ebbe

und Fluth, eine mehr oder weniger eingreifende Zerstörung oder Förderung der Kunst und des Geschmackes. Früher oder später aber hebt das Genie die Kunst über die ihr sorgsam gesetzten Grenzen hinaus, auf daß ihre Leuchte den Weg der Menschheit erhelle, die gleich unserer Sonne nach einem Ziel strebt, das unser Auge nicht sieht, unser Verstand nicht berechnet. Wohl wandelt die Sonne gleichgemessenen Schrittes ihre Bahn hin zu dem Punkte des Firmaments, dessen Gestirn eigenthümlich genug und gleichsam verheißungsvoll den Namen des Herkules, des Befreiers des Prometheus, in welchem das Menschengeschlecht symbolisirt ist, erhalten hat, während Menschheit und Kunst nur unregelmäßig, unterbrochen von Pausen, bald mit einer die unterirdische Arbeit des Maulwurfs kennzeichnenden Langsamkeit und Geduld, bald in so gewaltigem Sprung, wie der seiner Beute sich bemächtigende Tiger, zu ihrer höchsten und letzten Verklärung sich hinbewegen.

Aus dieser verschiedenen Gangart der Kunstentwickelungen erwächst die Schwierigkeit, ihre Anzeichen und Vorläufer gleich im Moment ihres Erscheinens zu erkennen. Man muß vorgeschritten auf den Höhen stehen, um einen beendeten Fortschritt als solchen zu erkennen. So lange er, ähnlich einem Ankerplatz, auf den wir zusegeln, noch fern ist, bedarf es einer gewissen Gabe des Hellsehens, um sicher in der Behauptung zu sein, daß wir uns ihm nähernd weiter schreiten. Optische Täuschungen liegen hier so nahe, daß es gegenüber Skeptikern, welche die Bewegung, die andere als eine fortschreitende erkennen, für eine rückgängige halten, Beweise a priori zu geben unmöglich ist. Übrigens würde ein Leugnen und Bestreiten der in immer edleren Künsten und Formen sich verkörpernden, nach immer breiterem Ausstrahlen, nach hellerem Lichte, nach unendlichen Höhenzügen hinstrebenden Seelenwanderung des menschlichen Geistes eine vergebliche Mühe sein*).

*) „Man kann nicht über die tiefere Bedeutung der drei großen, so zu sagen, Cardinal-Künste: Plastik, Malerei und Musik nachdenken, ohne die Geschichte der drei großen, um zu sagen, Cardinal-Sinne: Gefast, Gesicht und Gehör dabei sich gegenwärtig zu halten. Die merkwürdigsten Beziehungen zwischen der Entwickelung dieser Sinne in der belebten Welt der Planeten und der Entwickelung dieser Kräfte in der Geschichte der Menschheit ergeben sich hierbei ganz ungesucht. Wie der Gefast das erste und überall unentbehrlichste ist, durch welches das lebendige Geschöpf sich orientirt, so ist irgend eine Art Plastik die erste und nothwendigste

Eben so vergeblich aber wäre es, eine Kunst oder nur die geringste ihrer Formen der Unbeweglichkeit, dem Stillstand anheimgeben zu wollen, indem man die neuen Gestalten, in welchen sie auftritt, zu zerstören und die Keime, die doch allein nur dem Samen gereifter Frucht entsprießen können, zu vernichten strebt. Sie lassen sich nimmer verkümmern und keine Hand vermag entweihend die Triebe ihres Lenzes zurückzudrängen.

Seltsamer Widerspruch! Nichts Menschliches bleibt still stehen: Kultus, Sitte, Gesetz, Regierung, Wissenschaft, Geschmack und Genußweise — alles wechselt, alles vergeht und kommt unaufhörlich, ohne Rast, ohne Frist; kein Land gleicht dem anderen und kein Jahrhundert endet in derselben Atmosphäre, in welcher es begonnen hat; Bestrebungen, Richtungen, Reformen, Ideale jeder Generation pflügen, Anpflanzungen neuer Art versuchend, die Äcker um, die sie von den Vätern geerbt haben —: und mitten in allen diesen Gährungen, in diesem Wogen der Zeit, in dieser den Umwandlungen der Natur, wenn nicht an Majestät, so doch an Allgemeinheit ähnlichen, ewigen Weltverjüngung sollte unter allen Wegen des Fortschritts nur ein einziger nie betreten und unter allen Manifestationen

---

Kunst der Völker, und ihre höchste Blüthe hat sie am frühesten erreicht. Das Gesicht, jene wunderbare Wahrnehmung feinster Lichtwirkung, tritt erst auf höherer Stufe des Thierreichs hervor. Aber gewissermaßen unstätig, bald zu einem Auge, bald zu tausenden von Augen sich gestaltend, ja zuweilen selbst in den höchsten Thierformen wieder ganz verkümmernd; entsprechend dem fällt die Blüthe der Malerei erst in die mittlere Periode der Menschheit, nimmt die verschiedensten Formen an, taucht auf und sinkt zuweilen wieder plötzlich. Noch später, ja zu höchst erst entwickelt sich das Gehör. Es deutet sich nur an in höheren Mollusken und wird erst vom Reiche der Fische an bleibendes Eigenthum der Thierwelt. Dann aber mit größerer Stätigkeit und Symmetrie nie mehr, nie weniger als zwei Organe, ein rechtes und ein linkes, und nie wieder sich verlierend. In ähnlichem Maße tritt eine wahre Musik erst in den letzten Jahrhunderten auf, mit großer Festigkeit in ihren Grundgesetzen, zu gleicher Zeit sich gestaltend und an dieser nur gleichsam vor Anker liegend, giebt sie sich hin den feinsten, wie den erhabensten Schwankungen und wird so das Mysterium, in welchem, frei von allen Nachahmungen wirklicher Welt, das vergeistigte Reich der Gefühle sich spiegelt. Wenn jene anderen Künste über ihre höchste Blüthe längst hinaus sind, fällt das volle Erblühen des Tonreiches in die neueste Zeit, und noch liegen manche Geheimnisse hier unter leichter Hülle verborgen, dem rechten Rhabdomanten gewiß sich zu erschließen bereit."

Carus.

des menschlichen Geistes nur der reinsten und glänzendsten die Entwickelung versagt, die Bewegung gehemmt werden? Möchte man doch unter allen virtuellen Kräften gerade ihr, der höchsten Kraft, welche dem Stoffe Geist einhaucht, die, ein Echo jenes ersten Schöpfungsrufes, durch ihr „Werde!" ein harmonisches All aus den ungestalten Elementen eines embryonischen Chaos schafft, die Fähigkeit der Vervollkommnung absprechen! — Wunderbare Gabe, edelstes Weihegeschenk des Daseins! Einzige Schaffensmacht des Menschen! Wo anders, als in der Kunst bist du zu suchen?

Wie auch der Mensch sich auf allen Wegen des Lebens bethätigen mag, entdeckend, erfindend, sammelnd, zerlegend, verbindend: *schaffend* ist er nur im Kunstwerk. Nur hier vermag er in freiem Wollen sein Fühlen und Denken mit sinnlicher, ihren Sinn und Inhalt ebensowohl bewahrender, wie mittheilender Hülle zu umgeben. Und trotz alledem sollte nur die Kunst von einem bestimmten oder zu bestimmenden Moment an unberührt bleiben von Ebbe und Fluth seiner Seele, unergriffen vom Schwanken seiner Hoffnungen, theilnahmlos an allem Wechsel seiner Träume, an allem Keimen und Weben seiner Ideen? Nein, gewiß nicht! Die Kunst im Ganzen wie im Einzelnen durchschifft mit der Menschheit den Strom der Zeiten und kehrt so wenig wie sie zur Quelle zurück! Und selbst wenn sie Monate, ja Jahre lang still zu stehen scheint, hören die den Menschen und sein Leben tragenden Fluthen nicht auf, auch das sie bewegende Element zu sein. Die Kunst geht, schreitet fort, nimmt zu und entwickelt sich nach unbekannten Gesetzen, oft schweigend, doch mehr im Sturm revolutionärer Gewalt. Ihre ungleich und in nicht zu berechnenden Zeitpunkten wiederkehrenden Revolutionen sind dem Erscheinen mancher Kometen ähnlich, welche die Behauptung, daß sie nun nicht mehr in gleicher Pracht vorüberziehen, nie wiederkehren werden, zur Unmöglichkeit machen. Wir wissen, daß Kometen und Kometen wiederkommen werden: nur ist es uns nicht gegeben, weder den Moment ihres Wiedererscheinens, noch die Pracht ihres Glanzes, in welcher sie auftreten werden, vorauszusehen.

In Zeitmomenten, wenn für die Kunst die Stunde des Fortschrittes schlägt, fehlt das Genie niemals an der Bresche. Es folgt dem Ruf der Zeiten. Bald führt es aus nebelhaftem Limbus eine Entdeckung voll und ganz an das Licht, bald vereint es einzelu

gesammelte kindliche Laute zu einem volltönenden, zauberkräftigen Wort. Zuweilen geschieht es, daß die Kunst, wie eine Pflanze, ihre Blätter nach und nach zur Blüthe entfaltet und ihre einander folgenden Repräsentanten in einem gleichmäßigen Schritt der Vollkommenheit entgegen gehen, so daß ein Meister nur um einen Schritt über das hinausgeht, was der ihm vorausgegangene ihm überliefert hat. In diesem Falle gönnt der langsame Fortschritt den Massen die nöthige Zeit, um dem stufenweise sich erhöhenden Niveau, dem Streben nach Vollendung, sowie dem Fluge höhergehender Inspiration folgen zu können. In anderen Fällen greift das Genie seiner Zeit vor und erklimmt urplötzlich und auf einmal in kräftigem Schwunge mehrere Stufen der mystischen Leiter. Dann bedarf es der Dauer, bis das allgemeine geistige Bewußtsein zu seinem Gesichtspunkt sich nachringend erheben kann. Ehe nicht dieser Moment eingetreten ist, kann es nicht verstanden, kann es nicht beurtheilt werden.

In der Literatur, wie auch in der Musik, hat sich alles das bereits oft ereignet. Weder Shakespeare noch Milton, weder Cervantes noch Camoens, weder Dante noch Tasso, weder Bach noch Mozart, weder Gluck noch Beethoven — um nur diese glänzenden Namen anzuführen — sind von ihrer Mitwelt in dem Maße erkannt worden, wie später.

Für die Musik, die fortwährend im Bilden begriffen ist und in unserer Zeit in raschem Entwickelungsgang eine Höhe nach der anderen zu ersteigen beginnt, liegt das Eigenthümliche des Genies darin, daß es seine Kunst sowohl mit noch unbenutzten Stoffen, als auch mit einer neuen Behandlungsart gegenüber den vorgefundenen, bereichert. Man kann sagen, daß in ihr die Künstlerbeispiele am häufigsten zu finden sind, die förmlich mit beiden Füßen zugleich in eine künftige Zeit hinübergesprungen sind. Wie aber kann der Stil, den sie voraus genommen, von dem sie erkannten, daß er der herrschende werden müsse, seitens der Zeitgenossen anders als gleichfalls durch einen gewaltigen, sie von der bequemen Gewohnheit traditioneller Formen losreißenden Ruck begriffen werden? Doch möge die Menge auch jenen Beschwingten den Rücken kehren, mögen brodneidige Rivalen sie schmähen, Freunde sie verspotten, mögen ihre Schüler von ihnen abfallen, mögen sie gering geschätzt von Dummen und verurtheilt von Ignoranten ein ge-

quältes, gehetztes Leben führen: sie hinterlassen sterbend ihre Werke, einen befruchtenden Segen der Nachwelt.

Diese Prophetenwerke impfen einem der Kommenden nach dem anderen ihren Stil, ihre Schönheit ein. Oft sind es die ihrem Auftreten am wenigsten geneigten Talente, die sich am allerersten einige ihrer poetischen Intentionen oder technischen Methoden, deren Werth sie am besten zu schätzen wissen, zu Nutze machen. Die Nachahmung, welche diesen bald folgt, zwingt sie weiterzugehen und dem anfangs Verkannten sich noch mehr zu nähern, bis endlich in dem Umsichgreifen solcher Nachahmungen und Annäherungen das Verständnis und die Verherrlichung des Genius erreicht wird, der zu seinen Lebzeiten vergeblich nach Anerkennung rang. Es ist eine Thatsache: erst wenn sich das Publikum an die Bewunderung von Werken gewöhnt hat, die den Werken des Genies analog von ähnlicher Fassung, aber von geringerem Werthe sind als sie, nimmt es sein kostbares Vermächtnis mit voller Achtung und mit dem Jubel des Beifalls auf. Die veralteten Formen, verdunkelt von jüngeren, treten dann in den Hintergrund, um von den neu aufgewachsenen Generationen, welche diese ihrem poetischen Ideal entsprechender finden, allmählichem Vergessen anheim gegeben zu werden, wodurch sich nach und nach die Kluft ausfüllt, welche zwischen dem mit Schwingen begabten Genius und dem schneckenbedächtig ihm folgenden Publikum liegend beide getrennt hatte.

Die im Programm enthaltene poetische Lösung der Instrumentalmusik erscheint in unseren Augen mehr als ein von den mannigfachen dieser Kunst noch bevorstehenden Fortschritten bedingtes Ergebnis unserer Zeitentwickelung, denn als ein Symptom ihrer Erschöpfung und Entartung. Es ist unmöglich anzunehmen, daß sie schon jetzt gezwungen wäre sich subtilen Kunstgriffen und Verirrungen des Raffinements hinzugeben, um, nachdem sie alle ihre Hilfsquellen erschöpft, alle ihre Mittel verbraucht hat, die Ohnmacht alternder Tage zu verdecken. Wenn bis dahin ungekannte Formen erstehen und durch den Zauber, welchen sie in sich tragen und ausüben, bei denkenden Künstlern und bei dem Publikum Eingang gewinnen, so daß erstere sich ihrer bedienen, letzteres sie aufnimmt, ist es schwer anticipirend ihre Vortheile und Mißstände so erschöpfend darzulegen, daß sich aus beiden ein Facit ziehen ließe und die Aussichten auf ihre Dauer, sowie die Art ihres Einflusses festgestellt werden könnte. Nichts desto weniger würde es kleinlich und engherzig

ſein, wenn man ſich enthalten wollte auf ihren Urſprung, ihre Bedeutung, ihre Tragweite und ihre Zielpunkte einzugehen, wenn man den Werken des Genies mit einer Geringſchätzung begegnen würde, deren man ſich vielleicht ſpäter zu ſchämen hat, wenn man einer Erweiterung des Kunſtgebietes die ſchuldige Anerkennung nicht allein verſagen, ſondern im Gegentheil ſie ohne weiteres als Auswuchs einer Verfallsepoche bezeichnen wollte.

Auf einen ſehr zu Gunſten des Programms ſprechenden Ausſpruch Hegel's wollen wir keineswegs verzichten, es ſei denn, daß man uns beweiſe, daß große Denker — nämlich ſolche, vor deren herkuliſchen Geiſtesarbeiten, abgeſehen von der Sympathie für ihre Doktrinen, jede Stirne ſich beugt — gerade ſolche Formen als erſtrebenswerth bezeichnen, die krankhaft ſind und zum Verfall der Kunſt beitragen. Hegel ſcheint den Impuls vorausgeſehen zu haben, welchen das Programm, indem es die Zahl der Verſtehenden und Genießenden vermehrt, der Inſtrumentalmuſik zu geben vermag, wenn er am Schluß des der Muſik gewidmeten Kapitels ſeiner Äſthetik, deren intuitive Richtigkeit in ihren Hauptzügen nicht durch einige jener Zeit anhaftende irrthümliche Vorſtellungen beeinträchtigt werden kann, Folgendes ſagt:

„Der Kenner, dem die inneren muſikaliſchen Verhältniſſe der Töne und Inſtrumente zugänglich ſind, liebt die Inſtrumentalmuſik in ihrem kunſtgemäßen Gebrauch der Harmonien, melodiſchen Verſchlingungen und wechſelnden Formen; er wird durch die Muſik ſelbſt ganz ausgefüllt und hat das nähere Intereſſe, das Gehörte mit den Regeln und Geſetzen, die ihm geläufig ſind, zu vergleichen, um vollſtändig das Geleiſtete zu beurtheilen und zu genießen, obſchon hier die neue, erfindende Genialität des Künſtlers auch den Kenner, der gerade dieſe oder jene Fortſchreitungen, Übergänge ꝛc. nicht gewohnt iſt, häufig kann in Verlegenheit ſetzen. Solche vollſtändige Ausfüllung kommt dem Liebhaber ſelten zu Gute, und ihn wandelt nun ſogleich die Begierde an, ſich dies ſcheinbar weſenloſe Ergehen in Tönen auszufüllen, geiſtige Haltpunkte für den Fortgang, überhaupt für das, was ihm in die Seele hineinklingt, beſtimmtere Vorſtellungen und einen näheren Inhalt zu finden. In dieſer Beziehung wird ihm die Muſik ſymboliſch, doch er ſteht mit dem Verſuch die Bedeutung zu erhaſchen, vor ſchnell vorüberrauſchenden, räthſelhaften Aufgaben, die ſich einer Entzifferung nicht

jedesmal fügen und überhaupt der verſchiedenartigſten Deutung fähig ſind."

Wenn wir die Anſicht Hegel's, daß der „Künſtler" ſich mit Formen begnüge, welche dem „Liebhaber" zu trocken ſind, nicht zugeben können, ſo iſt es nur, um dieſelbe, ſie modificirend, noch abſoluter hinzuſtellen. Wir behaupten im Gegentheil zu Hegel, daß der Künſtler viel mehr als der Liebhaber Gefühlsinhalt von dem Gefäß — den Formen — fordern muß. Nur wenn es von erſterem durchdrungen iſt, kann das letztere Bedeutung für ihn haben. Wir behaupten, daß Künſtler und Kenner, die im Schaffen und Beurtheilen nur die ſinnreiche Konſtruktion, die Kunſt des Gewebes und der verwickelten Faktur, nur die kaleidoſkopiſche Mannigfaltigkeit mathematiſcher Berechnung und verſchlungener Linien ſuchen, Muſik nach dem todten Buchſtaben treiben und mit ſolchen zu vergleichen ſind, welche die an Blüthen und Duft ſo reichen indiſchen und perſiſchen Gedichte nur der Sprache und der Grammatik wegen anſehen, nur die Sonorität des Wortes und die Symmetrie des Versbaues bewundern, ohne den Sinn, die Gedanken- und Bilderfülle ihres Ausdrucks, ohne ihren poetiſchen Zuſammenhang, geſchweige den von ihnen beſungenen Gegenſtand und ihren geſchichtlichen Inhalt zu berückſichtigen.

Es ſei ferne von uns mit dieſen Worten den Nutzen philologiſcher und geologiſcher Forſchungen, chemiſcher Analyſen, phyſikaliſcher Experimente, grammatiſcher Erläuterungen leugnen zu wollen — aber ſie ſind Sache einer Wiſſenſchaft, nicht der Kunſt. Jede Kunſt iſt eine ſchimmernde Blüthe, welche der gedrungene Baum einer Wiſſenſchaft an ſeinen belaubten Wipfeln trägt, während ſeine Wurzeln ſich unter eine verhüllende Decke verbergen. Die Nothwendigkeit und Nützlichkeit, den Stoff und die Subſtanz, in welchen ſich die Künſte verkörpern, zu zerſetzen, um ihre Eigenſchaften kennen und benutzen zu lernen, rechtfertigt nicht die Vermiſchung von Wiſſenſchaft und Kunſt, des Studiums der einen mit dem Schaffen der anderen. Der Menſch muß Kunſt und Natur erforſchen, was jedoch nicht das Ziel ſeiner Beziehungen zu beiden iſt. Wenn auch wichtiger Moment derſelben, iſt die Forſchung doch nur weſentlich vorbereitender Art. Ihm ſind beide vor allem zum Genuß gegeben. Göttliche Harmonien der Natur in ſich aufnehmend ſoll er die Melodien ſeines Herzens, die Seufzer ſeiner Seele in der Kunſt aushauchen.

Ein Werk, das nur eine technisch geschickte Behandlung des Stoffes bietet, wird stets das Interesse der zunächst Betheiligten, der Künstler, Lehrenden und Kenner hervorrufen, aber trotzdem immer nur an der Schwelle des Königreiches der Kunst weilen dürfen. Ohne den göttlichen Funken in sich zu tragen, ohne ein lebendiges Gedicht zu sein, wird es von der Gesellschaft kaum als vorhanden betrachtet und von den Völkern niemals als ein Blatt in das Brevier ihres Schönheitskultus aufgenommen. Seine Dauer ist nicht länger, als die Kunst in einer gewissen Stellung verharrt. Sobald sie jedoch ihren Horizont erweitert, der Erfahrung neue Methoden abgewinnt, verliert es außer der historischen jede andere Bedeutung und wird den archäologischen Dokumenten der Vergangenheit zugesellt. Kunstdichtungen dagegen leben für alle Zeiten und überstehen kraft des ihnen von der menschlichen Seele inkarnirten unvergänglichen Lebensprincips alle formellen Revolutionen.

Wenn sich die Instrumentalmusik die Spitze, die freieste und absoluteste Manifestation unserer Kunst nennt, so ist das nur möglich, weil sie die Gabe besitzt gewissen Gefühlen und Leidenschaften einen Ausdruck zu geben, den der Hörer, dessen Seele von ihm ergriffen ist, mitfühlt, während zugleich sein Verständnis der logischen Entwickelung folgt, die seinem eigenen inneren Erleben entspricht, oder weil sie durch den unbeschreiblichen Genuß undefinirbarer, unser ganzes Wesen bald gewaltsam bald sanft ergreifender Eindrücke dasselbe in einen Zustand versetzt, der wohl unbegreiflich für unempfängliche Gemüther ist, von jenen aber oft als ein „Versenken in das Ideal", von Hegel so treffend als eine Art „Befreiung der Seele" bezeichnet worden ist. Denn in der That glaubt diese sich aller materiellen Fesseln entledigt und frei und ungehemmt dem unendlichen Meere der Empfindung überlassen. Jede musikalische Organisation giebt sich — wenn auch nicht immer ganz deutlich, doch annähernd — von dem Eindruck Rechenschaft, welcher sich durch ein instrumentales Gedicht von dem Autor auf den Hörer übertragen soll; ebenso bringt sie sich die von ihm entfalteten Leidenschaften und Gefühle, sowie deren Modulationen zum Bewußtsein. Kleidet auch der einzelne, je nach dem Hang seiner Phantasie, diese Leidenschaften und Gefühle in andere Bilder, so wird er sich doch über die Art der seelischen Emotionen, die der Komponist seinem Werke eingehaucht hat, nicht

täuſchen können. Denn der Charakter eines Muſikers wird ſich kaum beſſer beurtheilen laſſen, als wenn man die Stimmungen, welche er im Hörer zurückgelaſſen, präciſirt.

Doch iſt ein großer Unterſchied zwiſchen dem Tondichter und dem bloßen Muſiker. Während der erſtere, um ſeine Eindrücke und Seelenerlebniſſe mitzutheilen, dieſe reproducirt, handhabt, gruppirt und verkettet der zweite Töne nach gewiſſen traditionellen Regeln und gelangt darin höchſtens mit ſpielender Überwindung von Schwierigkeiten zu neuen und kühnen, ungewöhnlichen und verwickelten Kombinationen*). Da er aber zu den Menſchen weder

*) Man erlaube uns nochmals Hegel anzuführen, deſſen Würdigung und Darlegung vieler wichtiger muſikaliſcher Punkte von jener Schärfe des Inſtinkts geleitet war, die häufig bei begabten Organiſationen anzutreffen iſt, und ſie in manchen anderen, von ihnen nicht ſo unbefangen betrachteten Dingen ſeltener täuſcht als der Sophismus.

„Es kann wohl geſchehen, daß wir uns einerſeits ohne weitere innere Bewegung an dem bloß ſinnlichen Klang und Wortlaut erfreuen oder auf der anderen Seite mit den Betrachtungen des Verſtandes den harmoniſchen und melodiſchen Verlauf verfolgen, von welchem das innere Gemüth nicht weiter berührt und fortgeführt wird. Ja, es giebt bei der Muſik vornehmlich eine ſolche bloße Verſtandesanalyſe, für welche im Kunſtwerk nichts anderes vorhanden iſt, als die Geſchicklichkeit eines virtuoſen Machwerks." . . . . „Der Komponiſt kann zwar in ſein Werk eine gewiſſe Bedeutung, einen Inhalt von Vorſtellungen und Empfindungen und deren gegliederten, geſchloſſenen Verlauf hineinlegen, umgekehrt aber kann es ihm auch, unbekümmert um ſolchen Gehalt, auf die rein muſikaliſche Struktur ſeiner Arbeit und auf das Geiſtreiche ſolcher Architektonik ankommen. Nach dieſer Seite hin kann dann aber die muſikaliſche Produktion leicht etwas ſehr Gedanken- und Empfindungsloſes werden, das keines auch ſonſt ſchon tiefen Bewußtſeins, der Bildung und des Gemüthes bedarf. Wir ſehen dieſer Stoffleerheit wegen die Gabe der Kompoſition ſich nicht nur häufig bereits im zarteſten Alter entwickeln, ſondern talentreiche Komponiſten bleiben oft auch ihr ganzes Leben lang die unbewußteſten, ſtoffärmſten Menſchen. Das Tiefere iſt daher darein zu ſetzen, daß der Komponiſt beiden Seiten, dem Ausdruck eines freilich unbeſtimmten Inhalts und der muſikaliſcher Struktur, auch in der Inſtrumentalmuſik die gleiche Aufmerkſamkeit widmel, wobei es ihm dann wieder freiſteht bald dem Melodiſchen, bald der harmoniſchen Tiefe und Schwierigkeit, bald dem Charakteriſtiſchen den Vorzug zu geben oder auch dieſe Elemente mit einander zu vermitteln . . . . So ſagte ich bereits früher, daß die Muſik unter allen Künſten die meiſte Möglichkeit in ſich ſchließt, ſich nicht nur von jedem wirklichen Text, ſondern auch von dem Ausdruck irgend eines beſtimmten Inhalts zu befreien, um ſich bloß in einem in ſich abgeſchloſſenen Verlauf von Zuſammenſtellungen, Veränderungen, Gegenſätzen und Vermittelungen zu befriedigen, welche innerhalb des rein muſikaliſchen Bereichs

von seinen Schmerzen und Freuden, noch von seinem Entsagen und Begehren spricht, so bleibt er den Massen gleichgültig und interessirt nur die Zeitgenossen, die seine Fertigkeit zu beurtheilen im Stande sind. Die Übrigen sprechen über ihn mit dem Prädikat „trocken" das tödtlichste Verdammungsurtheil aus; denn mit demselben wollen sie sagen, daß in seinem Werke kein Lebenssaft, kein edles Blut fließe, keine leidenschaftliche Flamme es durchglühe, sondern daß es nur eine Anhäufung, eine Krystallisation unorganischer Theile sei, mit den Konglomeraten zu vergleichen, welche die Gelehrten aus der Biologie verwiesen, also von dem Gebiet des Lebendigen ausgeschlossen haben. Und doch, sonderbare Bedeutung der Dinge! Nur dem Dichter unter den Komponisten ist es gegeben, die den freien Aufschwung seines Gedankens hemmenden Fesseln zu zerbrechen und die Grenzen seiner Kunst zu erweitern. Nur:

„Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand, zur rechten Zeit."

Der specifisch musikalische Komponist, welcher Werth und Accent nur auf die formelle Gestaltung des Stoffes legt, besitzt nicht die Fähigkeit, ihm neue Formeln abzugewinnen oder neue Kräfte

---

der Töne fallen. Dann bleibt aber die Musik leer, bedeutungslos und ist, da ihr die eine Hauptseite aller Kunst, der geistige Inhalt und Ausdruck, abgeht, noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen. Erst wenn sich in dem sinnlichen Elemente der Töne und ihrer mannigfachen Figuration Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischer Beseelung müsse empfunden werden."

Läßt sich auch gegen Hegel's Worte der Einwand erheben, er habe über Musik gesprochen, ohne eine umfassende Kenntnis dieser Kunst zu besitzen, so finden wir seine Urtheile doch meistens zutreffend und wie von jenem geraden, gesunden Verstand diktirt, der mit der allgemeinen Überzeugung zusammenstimmt. Im Übrigen gesteht er seine Inkompetenz mit einer Bescheidenheit ein, welche kleingeschnitzte Leutchen sich zum Muster nehmen dürften. Auch beklagt er sich, daß sein Streben nach besserer Belehrung wenig Unterstützung gefunden habe. „Einerseits", sagt er, „gehört zu einer weitläufigen und begründeten Abhandlung des Gegenstandes eine genauere Kenntnis der Regeln der Komposition und eine ganz andere Kennerschaft der vollendetsten musikalischen Kunstwerke, als ich sie besitze und mir zu verschaffen gewußt habe, da man von den eigentlichen Kennern und ausübenden Musikern — von diesen letzten, die häufig die geistlosesten sind, am allerwenigsten — hierüber nie etwas Bestimmtes und Ausführliches hört." —

einzuhauchen. Denn ihn zwingt keine geiſtige Nothwendigkeit neue Hilfsmittel zu finden, ihn treibt und drängt keine glühende Leidenſchaft, die ans Licht will! Darum auch ſind insbeſondere diejenigen berufen die Form zu bereichern, zu erweitern, geſchmeidig zu machen, die ſich ihrer nur als eines *Mittels zum Ausdruck*, als einer *Sprache* bedienen, die ſie nach den Erforderniſſen der auszudrückenden Ideen geſtalten. Die Formaliſten dagegen vermögen nichts beſſeres und klügeres als das, was jene errungen haben, zu benutzen, zu verbreiten, zurechtzulegen und gelegentlich zu verarbeiten.

Das Programm bezweckt nichts anderes als auf die geiſtigen Momente, welche den Komponiſten zum Schaffen ſeines Werkes trieben, auf die Gedanken, welche er durch dasſelbe zu verkörpern ſuchte, vorbereitend hinzudeuten. Obwohl es kindiſch müßig, ja meiſtens verfehlt iſt, Programme nachträglich zu entwerfen und den Gefühlsinhalt einer Inſtrumentaldichtung *erklären* zu wollen, da in dieſem Falle das Wort den Zauber zerſtören, die Gefühle entweihen, die feinſten Geſpinnſte der Seele zerreißen muß, die gerade nur dieſe Form annahmen, weil ſie ſich nicht in Worte, Bilder und Ideen faſſen ließen, ſo iſt doch auch wieder der Meiſter Meiſter über ſein Werk und kann es unter dem Einfluß beſtimmter Eindrücke geſchaffen haben, welche er alsdann noch dem Hörer zu vollem, ganzem Bewußtſein bringen möchte.

Im ganzen genommen trägt der ſpecifiſche Symphoniker ſeine Zuhörer mit ſich in ideale Regionen, die auszudenken und auszuſchmücken er der Phantaſie jedes einzelnen überläßt. In ſolchen Fällen iſt es ſehr gefährlich dem Nachbar dieſelben Scenen und Gedankenreihen oktroyiren zu wollen, in die ſich unſere Einbildung verſetzt fühlt. Möge da jeder ſchweigend ſich der Offenbarungen und Viſionen erfreuen, für die es keine Namen und keine Bezeichnung giebt. Der dichtende Symphoniſt aber, der ſich die Aufgabe ſtellt, ein in ſeinem Geiſt deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuſtänden, die ihm unzweideutig und beſtimmt im Bewußtſein liegen, ebenſo klar wiederzugeben, — warum ſollte er nicht mit Hilfe eines Programmes nach vollem Verſtändnis ſtreben?!

III.

Wenn sich die Musik nicht auf dem Wege des Verfalls befindet, wenn ihr so schneller Fortschritt seit Palestrina und ihre so glänzende Entwickelung seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts nicht das ihrem Lauf gesteckte Ziel ist: so scheint es uns mehr als wahrscheinlich, daß die Programm-Symphonie die Bestimmung in sich trägt festen Boden in der jetzigen Kunstperiode zu gewinnen, gleiche Wichtigkeit wie das Oratorium und die Kantate zu erlangen und nach mancher Seite hin eine gleiche Stellung zum modernen Ideal einzunehmen, wie jene Kunstformen zu dem Ideal ihrer Zeit.

Bezüglich der beiden letzten Formen, welche von Meistern ersten Ranges bereits zu höchstem Glanz und höchster Blüthe gebracht sind, ist es schwer noch Erfolge zu erringen. Auch aus anderen Gründen, die auseinanderzusetzen hier nicht der Ort ist, haben diese Gattungen aufgehört ein ähnliches Interesse zu erwecken, wie zu jener Zeit, als Händel sie mit dem Hauch des geflügelten Rosses beseelte. Obwohl das Auftreten und der Dialog von Personen dem Oratorium und der Kantate den Anschein geben mit dem Drama verwandtschaftliche Ähnlichkeit zu besitzen, so ist letztere doch nur scheinbar, was eine nähere Betrachtung sofort schon an der Verschiedenheit ihrer Anlage erkennen läßt. Der Mangel an Kampf der Leidenschaften, an Schilderung der Charaktere, an unerwarteten Peripetien und verknüpfter Handlung tritt bei ihnen noch fühlbarer hervor als der Mangel wirklicher Darstellung, so daß wir keinen Augenblick darüber im Zweifel sind, ob hier eine nähere Verwandtschaft mit dem Drama bestehe. Wir würden sogar eine solche bestreiten; denn wir sind im Gegentheil überzeugt, daß die Musik sich mit diesen Formen viel mehr dem antiken Epos genähert hat als dem Drama und daß sie so, wie sie sind, die wesentlichsten Züge des Epos am besten wiedergeben konnten. So wenig wie das Epos haben Kantate und Oratorium mit der Bühne eine andere Gemeinsamkeit, als die in Folge des Darstellungsstoffes entstandenen und mit ihm verknüpften Gespräche. Die Neigung aber zu beschreiben haben Oratorium und Kantate mit dem Epos gemein. Beide besitzen sie als als ihr natürliches Wesen. Episode und Anrede neh-

men hier wie dort faſt dieſelbe Stellung ein und die Wirkung des Ganzen ſtellt ſich bei beiden Kunſtarten als die der feierlichen Erzählung eines denkwürdigen Ereigniſſes dar, deſſen Einzelheiten ungetheilt zur Verherrlichung eines einzigen Helden dienen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Oratorium und Kantate auf muſikaliſchem Gebiet das Epos vertreten und daß das muſikaliſche wie das poetiſche Epos eine in ſich fertige und ausgeſtaltete Form iſt. Wollte man die Frage: welche muſikaliſche Form dem poetiſchen Epos am meiſten entſpreche, als ein noch zu löſendes Problem betrachten und zu einer Preisaufgabe machen, ſo bezweifeln wir, daß ſich beſſere Formen finden ließen, als ſie Händel in ſeinem „Iſrael", ſeinem „Samſon", „Judas Makkabäus", „Meſſias" und „Alexanderfeſt", Bach in ſeiner „Matthäus-Paſſion", Haydn in ſeiner „Schöpfung", Mendelsſohn in ſeinem „Paulus" und „Elias" der Nachwelt übergeben haben.

Das Programm trägt die Fähigkeit in ſich der Inſtrumentalmuſik Charakterarten zu übermitteln, welche den verſchiedenen poetiſchen Formen faſt identiſch ſind. Es kann ihr die Haltung der Ode, des Dithyrambus, der Elegie, mit einem Wort jeder lyriſchen Poeſie geben. Und ſelbſt, wenn die Inſtrumentalmuſik die dieſen verſchiedenen Gattungen beſonders eigenen Stimmungen längſt ausgeſprochen hat, ſo kann ſie durch eine Feſtſtellung des Stoffes, aus der Annäherung gewiſſer Ideen, der Wahlverwandtſchaft gewiſſer Figuren, aus der Trennung oder Verbindung, der Aneinanderreihung oder Verſchmelzung gewiſſer poetiſcher Bilder und Schlüſſe neue, ungeahnte Vortheile gewinnen. Und endlich kann das Programm noch außerdem für die Muſik das Äquivalent einer Dichtungsart ermöglichen, welche dem Alterthum nicht bekannt war, und ihr Daſein einer charakteriſtiſch modernen Gefühlsweiſe verdankt: wir meinen jene gewöhnlich in dialogiſirter Form verfaßten Gedichte, die noch weniger als das Epos zur dramatiſchen Aufführung ſich eignen.

Wir haben die Anſicht, daß Gebilde, die in anderen Zonen der Poeſie und Literatur Wurzeln gefaßt und geblüht haben als in denen der Bühne und ein von den Gebilden der letzteren ganz verſchiedenes Wachsthum und verſchiedene Entfaltung erlebten, ſich nicht auf ſie übertragen laſſen, ohne daß ihnen Gewalt angethan würde. Bei alledem laſſen ſich Motive aus dem klaſſiſchen Epos immer noch eher auf die Bühne verpflanzen als jene moder-

nen Dichtungen, die wir in Ermangelung eines anderen Namens „philoſophiſche Epopöen“ nennen möchten, unter denen Goethe's „Fauſt“ die rieſigſte iſt, neben dem Byron's „Kain“ und „Manfred“, oder die „Dziady“ von Mickiewicz unſterbliche Typen bleiben werden.

In der erſtgenannten, der klaſſiſchen Dichtungsform ſind nicht die Perſonen für das Theater ungeeignet, ſondern die Handlung iſt es. Doch ſind das Schwierigkeiten, über welche das Talent, trotzdem oder gerade darum und weil ſie groß ſind, um ſo glänzender triumphiren kann. In der zweiten ſind es jedoch die Perſonen ſelbſt, welche nicht mit den Bedingungen der Bühne übereinſtimmen; denn ſie ſind größtentheils von Gefühlen durchdrungen, deren Höhen und Tiefen der Majorität, welche die Maſſe des Theaterpublikums bildet, zu ferne liegen, um nicht zu ſagen: ganz unzugänglich bleiben.

In der Epopöe und ihrem erhabenen Vorbild Homer ſtehen die Großthaten eines mit heroiſchen menſchlichen Tugenden begabten Helden im Vordergrund, wobei eine Reihe von Figuren der epiſodiſchen Erzählung Gruppen um ihn bilden. Ihre große Anzahl, ſowie die Mannigfaltigkeit ihrer verſchiedenen Erſcheinungen werden als beſondere Schönheiten des Werkes geſchätzt. Sie ſind knapp, mit hervortretenden Zügen gezeichnet und legen ihren Charakter durch Handlungen und Reden dar ohne eingehende Beſchreibung und ohne ausführliche Schilderung. Das Spiel ihrer natürlichen, einfachen Leidenſchaften bewegt ſich in den Grenzen der allgemeinen Erfahrung. Das Wunderbare erſcheint hier als ein dem Willen des Menſchen eben ſo Fremdes und Überlegenes, wie die außer ihm waltenden Kräfte der Natur. Die Natur ſelbſt iſt mit reichen Farben beſchrieben und wird angeſtaunt wie eine übernatürliche Gewalt, wie ein Schauſpiel.

Die moderne Epopöe dagegen beſingt die Natur mehr, als daß ſie dieſelbe beſchreibt. Hier werden ihre geheimen Beziehungen zu unſerer Seele enträthſelt. Sie hört faſt auf Objekt zu ſein und, wie eine handelnde Perſon, greift ſie ein in die Entwickelungen, zügelt den Menſchen durch ihr Beiſpiel, theilt mit ihm ſeine Eindrücke, tröſtet ihn, wiegt ihn ein in Träume. Handlung und Ereigniß verlieren an Wichtigkeit und die Zahl der epiſodiſchen Figuren, welche ohnedies nur leicht ſkizzirt werden, ſchmilzt zuſammen. An die Stelle des Wunderbaren tritt das Phantaſtiſche. Den Ge-

ſetzen der Wahrſcheinlichkeit gänzlich entzogen, zuſammengedrängt, modificirt gewinnt die Handlung ſymboliſchen Schimmer, mythiſche Unterlage. Die übernatürlichen Weſen treten nicht mehr ſtörend in die Entwickelung menſchlicher Intereſſen. Sie ſind gewiſſermaßen Verkörperungen leidenſchaftlicher Wünſche und Hoffnungen und erſcheinen nur noch als zu Geſtalten gewordene Momente unſeres Inneren. Grund und Zweck des Gedichtes iſt nicht mehr die Darſtellung von Thaten des Helden, ſondern die Darſtellung von Affekten, die in ſeiner Seele walten. Es gilt weit mehr zu zeigen, wie der Held denkt, als wie er ſich benimmt. In Folge deſſen genügt ein Zuſammentreffen von nur wenigen Thatſachen, um darzulegen, wie dieſes oder jenes Gefühl auf ihn wirkt oder ihn überwiegend beherrſcht. Der Dialog geſtaltet ſich darum nothwendig um zum Monolog.

Allerdings wird auch hier ein Heros beſungen, aber nicht um ſeiner Heldenfahrten und Heldenthaten willen. Schon die Wahl eines ſolchen fällt nicht mehr auf Erſcheinungen, welche durch ihre außerordentlichen Tugenden als ein Vorbild glänzen könnten. Nein, der moderne Held iſt im Gegentheil oft ein Typus der ſeltenſten, anormalſten und dem menſchlichen Herzen abnormſten Triebe. Wie dieſe in der Seele keimen, himmelhoch aufflammen und in zuckendem Verglühen Trümmer des Herzens beleuchten, — das wird ſorgfältig und ausführlich gemalt. Zeigt uns das antike Epos die Majorität der Menſchen und läßt es uns ſeine wahrheitsvolle, klare Charakterſchilderung, ſeine tiefe Seelenkenntnis bewundern, ſo greift das romantiſche, wie wir es nennen möchten, nur nach Ausnahmserſcheinungen und zeichnet ſeine Geſtalten weit über Lebensgröße in außergewöhnlichen Dimenſionen, ſo daß ſich in ihnen nur Organiſationen wiedererkennen und wiederfinden, die aus feinerem Thon geformt, von glühenderem Hauch angeweht ſind als die Durchſchnittsmenſchen und denen ein heftiger pulſirendes Leben, eine beweglichere Seele innewohnt als anderen. Dennoch üben ſie oft einen unwiderſtehlichen Zauber auf alle aus; denn in dem Auge des Alltagsmenſchen idealiſiren ſie Neigungen, die er ähnlich, wenn auch nur matt, verſchwommen und nicht ſo durchgeiſtigt empfindet und darum verſteht.

Der höchſte Reiz und größte Vorzug dieſer Kunſtwerke liegt

in dem sprechenden Ausdruck lebendigster, tiefster, oft schuldbelasteter Gefühle großer Herzen.

Doch wenn wir diese beiden Dichtungsarten trotz ihrer wesentlichen Verschiedenheiten neben einander stellen und mit dem gemeinsamen Namen Epopöe benennen, so sind wir hiezu durch eine Ähnlichkeit bestimmt, die uns von größerer Bedeutung erscheint als die Frage der Form und des Umfangs. Beide nämlich, gering an Zahl, aber hoch an Werth, sind durch das ihren Zügen von dem Genie gegebene Gepräge das lebendigste Abbild des Geistes der Zeit und der Nation, in welcher sie entstanden sind und welcher sie angehören. Das Epos der antiken Völker bietet uns ein typisches, gleichsam statuares Bild derselben. Damals fand sich in dem Werke des Dichters das Volk selbst mit seiner Sitte, seinem Kultus, seinem Staatsleben und seinem ganzen Wesen wie in einem treuen Spiegel wieder. Heute aber, wo die Verschiedenheit der charakteristischen Hauptzüge der an der christlichen Civilisation mitarbeitenden Völker sich mehr und mehr verwischt, fühlt sich der Dichter ganz natürlich am tiefsten von der Gefühlsweise ergriffen, welche unser Jahrhundert und seine Nationen, seine Menschen durchdringt. Er charakterisirt dieselbe ähnlich, wie es Goethe und Byron in Gestalten gethan haben, deren Vaterland, so zu sagen, nur an ihrem Kostüme zu erkennen ist, wobei er das Ideal von Geistesstimmungen festzuhalten sucht, welche jetzt zu seiner Zeit die Gebildeten aller europäischen Länder beseelen und beherrschen: — warum sollte sich die Musik dieser neuen Kundgebung des menschlichen Geistes nicht anschließen?

In der Literatur wird es von niemand mehr bestritten, daß Goethe und Byron berechtigt waren die philosophische Epopöe zu erfinden und als eine Erzählung innerer Vorgänge einzuführen, deren Keim in dieser oder jener Nation und Epoche als ein gemeinsamer Gährstoff in allen Herzen lebte und nun, auf ein Einzelwesen übertragen, durch seine exklusiven Seelenzustände hinreichte ein Geschick mit dem Stempel des Unheils zu prägen. Niemand hat mehr etwas dagegen einzuwenden, daß jene großen Dichter Ausnahmsnaturen zu Helden wählten, welche den Wunderpflanzen der Sage gleichen, deren Blüthen je nach den mehr oder weniger günstigen äußeren Bedingungen ihres Daseins bald ätzendes, auf sie selbst zerstörend zurückwirkendes Gift in sich tragen, bald zu para-

dieſiſchen Früchten werden, deren Saft wie ein Ambroſiatropfen die welkeſten Lippen neu belebt —: ſollte die Muſik ungeeignet ſein in der ihr eigenen Sprache ſolche Weſen reden zu laſſen? ihr Werden und Geſtalten zum Ausdruck zu bringen? ihren ſtrahlenden oder zum Untergang ſich neigenden Lauf, ihre krankhaften Eruptionen und befreienden Kräfte, das Heil oder Unheil ihres Endes zu ſchildern? Vermöchte ſie es vielleicht als Drama? Schwerlich. Denn die Literatur ſelbſt kann nicht die Leidenſchaften auf der Scene darſtellen, deren mäandriſcher Lauf von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende in dem Strudel der Vergangenheit verfolgt werden muß. Und das Intereſſe, welches ſie erregen, iſt viel mehr auf die inneren Vorgänge gerichtet als auf die Handlungen gegenüber der Außenwelt. — Oder wäre vielleicht die ſpecifiſch muſikaliſche Symphonie beſſer geeignet ſolche Stoffe zum Ausdruck zu bringen? Auch das bezweifeln wir, weil das Ringen ihres unabhängigen Stils mit dem aufgezwungenen Stil eines Sujets unangenehm berühren, weil es der augenſcheinlichen, faßbaren Urſache entbehren würde. Der Komponiſt könnte nicht mehr unſere Phantaſie in die Regionen eines der geſammten Menſchheit gemeinſam angehörenden Ideals führen und würde ohne genaue Angabe der beſonderen von ihm gewählten Wege den Hörer nur verwirren. Anders aber iſt es, wenn er zum Programm greift. Mit ſeiner Hilfe giebt er die Richtung ſeiner Ideen und den Geſichtspunkt an, von dem aus er ſein Sujet auffaßt.

Hier wird die Aufgabe des Programms zu einer unerläßlichen Forderung, welche zugleich den Eintritt desſelben in die höchſten Sphären der Kunſt rechtfertigt. Wir können nicht die Fähigkeit der Muſik bezweifeln, Charaktere ähnlich den von den Dichterfürſten unſerer Zeit gezeichneten, wiederzugeben. Übrigens iſt ſie mit ihren innerſten Beziehungen zur Literatur, an dieſe anknüpfend und ſich anlehnend an dem Punkte angekommen, wo das ganze menſchliche Fühlen, Denken, Dichten und Trachten ſo überwiegend auf ein tiefes Forſchen nach den Quellen unſerer Miſère und unſeres Irrens gerichtet erſcheint, wo wir alle anderen Künſte wetteifernd und ſo vorzugsweiſe von dem Begehren erfüllt ſehen dem Geſchmack, dem Bedürfnis und Streben der Zeit Befriedigung und Ausdruck zu gewinnen und zu geben, daß wir die Einführung des Programms in den Konzertſaal für eben ſo unabwendbar halten, wie die Einführung des deklamatoriſchen Stiles

in die Oper. Diese beiden Richtungen werden trotz aller Fesseln und Hemmnisse siegreich sich entwickelnd ihre Kraft bewähren. Sie sind unabweisbare Nothwendigkeiten eines Momentes in unserem gesellschaftlichen Leben und in unserer sittlichen Bildung geworden, die sich als solche früher oder später Bahn brechen werden. Der Gebrauch Instrumentalkompositionen ein Programm beizufügen ist bereits so tief in das Publikum eingedrungen, daß auch die Musiker aufhören sich gegen dasselbe zu sträuben und es als eines jener nicht mehr zu ändernden Dinge ansehen, die in der Politik mit »faits accomplis« bezeichnet werden. Die Worte eines Schriftstellers, den wir schon einmal citirten, liefern uns einen Beweis hiefür.

„Ein schönes Instrumentalwerk", sagt er, „hat eine viel kleinere Anzahl verständnisfähiger Hörer zu gewärtigen als die Oper: um es ganz zu genießen, bedarf es wirklicher Kunsteinsicht, eines thätigeren und geübteren Gefühls. Für ein ähnliches Publikum wird das Kolorit immer als Ausdruck gelten; denn wenn es nicht aus Individuen besteht, die sich ein abstraktes Ideal zu bilden vermögen, — was von einem ganzen Auditorium, so auserlesen es auch sein möge, nicht vorauszusetzen ist —: so wird es eine Symphonie, ein Quartett oder ein in dieses Fach schlagendes Stück niemals anhören, ohne sich während der Aufführung je nach dem grandiosen, lebhaften, ungestümen, heiteren, sanften oder schwermüthigen Charakter des Stückes ein Programm zu entwerfen. Vermittelst dieses Kunstgriffs assimiliren die Zuhörer der meisten Koncerte die Instrumentalmusik mit dem Ausdruck gewisser leidenschaftlicher Gefühle; sie stellen sich eine Handlung vor, die zu anderen im Gegensatz steht, wie Individuen unter sich. Ich spreche hier von den Gebildetsten; denn für Viele, oft für die Meisten, ist die Instrumentalmusik nur ein rein sinnlicher Genuß, wenn nicht gar ein langweilendes Räthsel. Für sie hat Instrumentalmusik weder Kolorit noch Ausdruck, und ich weiß in der That nicht, was sie darin suchen."*)

Diese Worte belegen, daß es sich nur darum handelt, eine schon bestehende Macht auch officiell anzuerkennen, um ihrer Bewegung eine größere Freiheit zu sichern und die ihr entgegenstehenden Übelstände beseitigen zu helfen, so daß sie hinfort nicht mehr heimlich,

*) Fétis.

ſondern in der bewußten Ruhe, welche der geſicherte Erfolg verleiht, an ihrem Beſtehen und ihrem Ruhme weiter arbeite.

Das geſungene Wort hat von jeher eine Verbindung zwiſchen der Muſik und literariſchen oder quasi-literariſchen Werken veranlaßt und hervorgerufen. Das gegenwärtige Streben aber gilt einer Verſchmelzung beider, die eine innigere zu werden verſpricht, als ſie bis jetzt erreicht werden konnte. Die Meiſterwerke der Muſik nehmen mehr und mehr die Meiſterwerke der Literatur in ſich auf. Wäre es möglich, fragen wir, daß nach dem allen und nachdem ſich die Muſik in ihrer modernen Ära bereits ſo weit entfaltet hat, ihr dieſe Verſchmelzung, welche doch unverkennbar aus moderner Gefühlsweiſe und aus ihrer Verbindung mit der Dichtung erblüht iſt, verderblich werden könnte? Aus welchem Grunde ſollte ſie, die ſich der Tragödie des Sophokles und Pindar's Oden ſo unzertrennlich verbunden hat, Bedenken tragen, ſich in anderer, aber dennoch adäquater Weiſe mit Werken zu verſchmelzen, die aus einer dem Alterthum unbekannten Inſpiration hervorgegangen ſind, ſich mit Namen wie Dante und Shakeſpeare zu identifiziren? Und gerade hier auf dem Gebiet der Poeſie der neuen Zeitrechnung warten reiche Schachte auf kühne Steiger. Aber ſie ſind von Berggeiſtern bewacht, welche denen, die ſich ihrem Eingang nähern, Feuer und Rauch ins Geſicht blaſen und, wie die von Voltaire mit Kohlen verglichene Verleumdung, alles ſchwarz machen, was ſie nicht verbrennen, und den nach jenen Schätzen Lüſternen mit Blendung, Erſtickung, ja mit gänzlicher Vernichtung bedrohen.

Leider müſſen wir eingeſtehen, daß zwiſchen den berufenen und den profeſſionellen Muſikern ein heimlich lodernder, aber unverſöhnlicher Streit beſteht. Die letzteren halten ſich, wie die Phariſäer des alten Bundes, an den Buchſtaben des Geſetzes, ſelbſt auf die Gefahr hin ſeinen Geiſt zu tödten. Sie ſind ohne Verſtändnis für die im neuen Teſtament geoffenbarte Liebe, für den Durſt nach dem Unendlichen, für den Traum von einem Ideal, für das Streben nach dem Poetiſchſchönen unter allen Formen. Sie leben nur von der Furcht, verſtehen und predigen nur die Furcht, ja für ſie iſt die Furcht — und zwar eine andere als die Furcht des Herrn — Anfang und Ende aller Weisheit. Sie kleben am Wortlaut des Geſetzes mit der Kleinlichkeit jener Herzen, deren Inneres ſie nicht belehrt, daß die Erfüllung der Verheißungen in der

Abstellung des Opfers, im Zerreißen des Tempelvorhangs liege; ihre Weisheit besteht in rechthaberischem Streiten, in sterilen müßigen Untersuchungen über Subtilitäten der Regel. Sie leugnen, daß es für die Meister der Vergangenheit eine größere Ehrenbezeugung ist den von ihnen in ihren Werken niedergelegten Keim der Kunstentwickelung aufzusuchen, als knechtisch und gedankenlos die leeren Formen nachzubilden, deren Luft- und Lichtinhalt jene zu ihrer Zeit vollständig ausgesogen haben.

Im Gegentheil zu ihnen behaupten die berufenen Musiker jenen Patriarchen größere Ehre damit zu erweisen, daß sie die von ihnen behandelten Formen für erschöpft und Nachahmungen derselben nur als Kopien von geringem Werth ansehen. Sie kennen die Hoffnung nicht, welche wähnt auf den von Riesen gemähten Feldern noch Ernten einsammeln zu können, und leben dem Glauben das von ihnen begonnene Werk nur dadurch fortzusetzen, daß sie, wie jene zu ihrer Zeit, neue Formen für neue Gedanken, neue Schläuche für neuen Wein schaffen.

Den Erfolgen Berlioz' stemmte sich von Anfang an wie ein unübersteiglicher Damm jene akademische Aversion gegen jedes Kunsterzeugnis entgegen, das nicht nach einem traditionellen Ideal, nicht nach dem Schlendrian der Gewohnheit geformt, durch eine Beschwörungsformel in das Dasein gerufen wird, welche dem alten Ritus fremd ist. Jeder Musiker, welcher mit der heutigen Kunst Schritt halten will, wird eben doch mit oder ohne hohe obrigkeitliche Bewilligung aller titulirten und nicht titulirten Herren Professoren, selbst den erlauchten Direktor des pariser Konservatoriums inbegriffen, welcher die von Berlioz veranstalteten Konzerte ziemlich regelmäßig besuchte, um, wie er sagte, „zu lernen, wie man es nicht machen soll", die Partituren dieses Meisters studiren müssen, gerade um zu sehen, wie man es heute macht und „wie man es machen soll."

Lassen es doch selbst die heutigen sogenannten Klassiker oder Konservativen nicht daran fehlen, verstohlen abgelauschte Ideen und Effekte dieser Partituren zu benutzen und sogar im äußersten Fall zuzugestehen, daß Berlioz allerdings „Talent zur Instrumentation" und „Geschick zu harmonischer Kombination" entfalte. Das aber wollen sie nicht einsehen, daß er nur darum Talent zur Instrumentation und harmonischen Kombination entfalten kann, weil er einer von den Künstlern ist, von denen wir so eben sprachen, welche

in Folge des umfaſſenden Ausdruckes ihres Gefühls und der freieren Entfaltung ihrer Individualität die Form ausdehnen, bereichern, geſchmeidig machen. Die neidvolle Heuchelei ſeiner Gegner beſteht gerade darin, daß ſie ihm das Lehrgeld nicht zahlen wollen, das ſie ihm doch vor ihrem Gewiſſen ſchulden, und daß, während ſie in ihren vier Wänden ihm alle Federn ausrupfen, die ſie zu ihrem eigenen Putz gebrauchen können, ſie auf offenem Markte alles das laut in den Koth ziehen, was ſie ihm nun und nimmermehr nachzumachen im Stande ſind. Wir kennen manche, die gegen Berlioz wüthen, trotzdem es ihre beſten Werke verſtümmeln würde, wenn man alles das herausnehmen wollte, was ſie ihm zu verdanken haben. Wir wiederholen es: nicht ſeine ungewöhnliche Behandlung der Form iſt der unverzeihlichſte Fehler, den ſie Berlioz vorwerfen — ihr gegenüber werden ſie vielleicht ſogar zugeben, daß er durch neue Wendungen der Kunſt einen Dienſt erwieſen hat —, ſondern, was ſie ihm nie verzeihen werden iſt, daß ihm die Form nur eine dem Inhalt nachſtehende Wichtigkeit hat, daß er nicht, wie ſie, die Form um der Form willen pflegt, daß er zugleich Denker und Dichter iſt.

Die erwähnte zu immer größerer Innigkeit ſich entwickelnde und verhältnismäßig mit außerordentlicher Schnelligkeit gedeihende Verbindung von Muſik und Literatur, gewinnt merkwürdigerweiſe trotz der nicht hinter ihr zurückbleibenden lebhaften Oppoſition der proſeſſionellen Muſiker und Literaten immer feſteren Boden. Beide ſind mit gleicher Heftigkeit, mit gleichem Widerwillen gegen ſie. Die letzteren, die Literaten, ſehen mit ſcheelen Augen ihr Eigenthum in eine Sphäre übergehen, in welcher es abgeſehen von dem Werthe, den ſie in dasſelbe legten, eine neue Geltung erhält; die erſteren empören ſich gegen eine Verletzung ihres Gebiets durch Übertragungen von Elementen, mit denen ſie nicht umzugehen verſtehen. Die Tondichter haben demnach mit zweierlei Feindſeligkeiten zu kämpfen, ſie gerathen zwiſchen zwei Feuer. Doch wird ihre Schwäche durch die Macht der Dinge geſtärkt. Denn mag es anerkannt ſein oder nicht, ſo ſteht es doch feſt, daß beide Künſte mehr, als es jemals der Fall war, ſich zu einander hingezogen fühlen und nach innigſter Vereinigung ſtreben.

Die Kunſt reproducirt durch die unendliche Mannigfaltigkeit ihrer Formen die unendliche Mannigfaltigkeit der Organiſationen und Eindrücke. Es giebt Charaktere und Gefühle, die nur in der

dramatischen Kunst zu ihrer vollen Entwickelung gelangen können; es giebt andere, die den Rahmen und die Schranken der Bühne durchaus nicht ertragen. Dieses fühlte Berlioz. Von der Kirche, wo die musikalische Kunst manches Jahrhundert hindurch ausschließlich ihren Sitz hatte und von wo ihre Meisterwerke nur spärlich in die Außenwelt drangen, siedelte sie auf das Theater über, um hier ganz im Gegensatz zu früher eine Art Generalquartier, eine offene Tafel aufzuschlagen, an welcher jeder seine Inspirationen in jedem beliebigen Genre vernehmen ließ. Es gab eine Zeit, in welcher es schwerlich einem Musiker in den Sinn gekommen wäre, sich nicht für geeignet zu halten dramatische Werke zu komponiren. Es schien, als ob mit der Aufnahme in die musikalische Zunft oder Brüderschaft auch die Befähigung, Ermächtigung und Verpflichtung erlangt und übernommen sei, eine gewisse Anzahl großer oder kleiner, romantischer oder komischer Opern zu liefern. Wetteifernd eilten alle auf diese allen freundlich eröffnete Arena. Doch wenn das Terrain der Bretter sich als schlüpfrig erwies, dann krochen die einen, während andere auf dem Seile tanzten, andere sich anstatt mit einer Balancirstange mit einer Keule versahen und, sobald sie sich im Gleichgewicht zu erhalten suchten, ihre Nachbarn auf die Köpfe schlugen und wieder andere goldene Schlittschuhe an ihre Füße schnallten und mit ihrer Hilfe den Troß armer Teufel, der hinkend hinterdreinkeuchte, weit hinter sich zurückließen.

Nur einige hatten gleich dem antiken Götterboten Flügel am Haupte und Flügel an den Fersen — eine Gabe, welche der Genius in ihre Wiege gelegt hatte und welche ihnen gestattete, wenn sie auch nicht immer besonders schnell vorwärts kamen, doch sicher dem Gipfel zuzufliegen. Und obgleich diese letzteren, hier wie anderswo, sehr in der Minorität blieben, zwangen sie dennoch ihre Nachfolger ihre Leistungen derartig zu steigern, daß ein Zeitpunkt eingetreten zu sein scheint, welcher viele zu der Frage veranlassen sollte: ob die Art von Pflichtgefühl, welches sie treibt sich diesem Gewühl anzuschließen, nicht ein Vorurtheil sei? Ja, diejenigen, die vom Ruhme mehr als einen von der Gegenwart zu diskontirenden Wechsel, mehr als eine vergoldete Papierkrone verlangen und nicht nach künstlich fabricirten Blumen Sturm laufen, — sie sollten sich fragen, ob sie wirklich dazu geschaffen sind, ihre Kraft auf diesem Felde, zum Lauf und Wettlauf in diesen engen Schranken zu verbrauchen? ob nicht möglicherweise ihre Anlagen sie

zu ideelleren Regionen hindrängen? ob ihre Anlagen nicht in einem von weniger hemmenden Gesetzen beherrschten Gebiet einen höheren Aufflug nehmen würden? ob ihre dann freier gewordene Phantasie nicht vielleicht eine jener Atlantiden, jener seligen Inseln oder unbekannten Gestirne entdecken würde, nach welchen alle Meeres- und Himmelskundigen forschen? Wir unsererseits sind überzeugt, daß nicht jedes Genie seinen Flug auf die engen Grenzen der Bühne zu beschränken vermag und in Folge dessen gewungen ist sich ein neues Dasein zu bilden.

Vielen erscheint es als ein absurdes, um nicht zu sagen profanirendes Beginnen, ein fremdes Element in die Instrumentalmusik einführen und hier heimisch machen zu wollen — ein Element, das die freie Bewegung des Gefühls durch bestimmte, der Vorstellung im Voraus gegebene Objekte beschränkt, den Komponisten zu einer poetisch zu formulirenden Konception, die er literarisch zu vertreten hat, zwingt und die Aufmerksamkeit des Hörers nicht allein auf das musikalische Gewebe, sondern auch auf die durch seine Konturen und Reihenfolge ausgesprochenen Ideen lenkt. Wie sollten sie nicht vor Berlioz, dem Vertreter dieser Richtung, ihr Haupt verhüllen und ihr Barthaar ausraufen, vor ihm, der dieses Beginnen so weit treibt, daß er in die bis jetzt absolut unpersönliche Symphonie die Stimme des Menschen durch Symbolisirung als gegenwärtig ertönen läßt? — vor ihm, der es wagt in die Symphonie ein anderes Interesse zu legen als das bisherige und sie durch ein Element neuer Art zu beleben? — vor ihm, der nicht damit zufrieden ist die Klagen allgemeiner Trauer in sie zu ergießen, die Hoffnungen aller aus ihr ertönen zu lassen, aus ihrem Brennpunkt alle Affekte und Erschütterungen, Leiden und Gluthen auszuströmen, die im Herzen der Menschen, ja der Menschheit pulsiren, sondern alle ihre Mittel und Kräfte sich zu eigen macht, um sie zum Ausdruck der Leiden und Empfindungen einer bestimmten Individualität, die aber ganz Ausnahme ist, zu entfalten?

Hinter die Einwendungen gegen das Programm seitens der Musikfreunde versteckt sich häufig die Furcht in der subjektiven Freude am Hören gehemmt zu werden. Weil die Freude derer, welche bei orchestralen Werken einen poetischen Inhalt neben dem musikalischen verfolgten, immer eine so durchaus freie, ungehinderte, subjektive war, so will es ihnen scheinen, als würde diese Freude

verkürzt, als wäre es eine Vergewaltigung ihrer Phantasie, wenn diese dem, was sie hört vollständig skizzirte Bilder unterlegen, Gestalten gerade so schauen und annehmen soll, wie der Autor es gewollt.

Die Wirkung, welche bisher die rein-instrumentale Musik auf poetische Gemüther ausgeübt hat, läßt sich vielleicht mit der ihnen von antiken Bildwerken gewordenen vergleichen. Auch diese stellen in ihren Augen, gleich jenen, mehr gewisse Erregungen der Seele hervorrufende Leidenschaften und Formen als bestimmte Individuen dar, deren Namen sie allerdings tragen, die aber doch meistens allegorisirte Ideen sind. So ist für sie Niobe nicht dieses oder jenes von einem oder dem anderen Mißgeschick betroffene Weib, sondern der erhabenste Ausdruck höchsten Leidens. Sie sehen in Polyhymnia nicht eine bestimmte Persönlichkeit, welche in bestimmter Rede oder Handlung begriffen ist: sie ist ihnen vielmehr eine sichtbare Darstellung von Schönheit, Harmonie, Reiz und Zauber, jener hinreißenden und doch sanften, ruhigen Überzeugungskraft, deren Beredtsamkeit sich in einem einzigen Blicke zu concentriren vermag. Minerva ist ihnen nicht nur die blauäugige göttliche Rathgeberin des schlauen Ulysses: sie erscheint ihnen als edles Symbol jener Begabung unseres Geistes, die zugleich urtheilt und erräth, die, mit allen Attributen der Kraft ausgestattet, mit allen Waffen des Krieges gerüstet, dennoch Freundin der Ruhe ist, die, obwohl die Lanze und den Harnisch tragend, doch den Frieden verheißenden Ölbaum als ihre schönste Gabe sprießen und gedeihen läßt, die im Besitz der furchtbaren Ägide nichts von der Güte und Anmuth ihres Lächelns, nichts von dem langsam sich senkenden Rhythmus ihrer Bewegungen verliert.

Eines der großartigsten Meisterwerke moderner Kunst, die „Viktorien" von Rauch in der Walhalla, dürften vielleicht das treffendste Beispiel für den symbolischen Charakter der Bildhauerei geben. Das Alterthum faßte die Viktorien als Göttinnen auf, die dem Menschen das Siegeszeichen herniederbringen und durch ihre Lorbeerkrone das Haupt des Siegers weihen. Selbst die ergreifendste von allen schließt sich von dieser Auffassung nicht aus; wir meinen jene, welche mit tiefer Trauer in den Zügen, mit sprechender Gebärde des Mitleids, als wäre sie mit allen Schmerzen, mit allen höchsten Opfern vertraut, mit welchen der errungene Triumph erkauft war, ihre Krone dem Sieger darreicht. — Nicht so die Vik-

torien Rauch's. Obgleich jede von ihnen dem eigenthümlichen Eindruck entsprechen könnte, welchen der Erfolg je nach den Bedingungen, unter denen er erkämpft wurde, in verschiedenen Naturen hervorbringt, so drücken sie doch ebenso auch die Stimmungen aus, welche einander im Herzen des Überwinders folgen. Und so betrachtet, stellt jede derselben einen anderen Moment jener höchsten Erregungen dar, welche der Sieg in einer heroischen Seele hervorruft.

Rauch's „Siegesgöttinnen" — sechs Statuen — sind von so blendender Schönheit, daß schon ein erster Anblick genügt, um jenes leise Beben in uns zu erwecken, das der Erschütterung der tiefsten Saiten unseres Innern vorangeht. Betrachtet man dieselben der Reihe nach, so erschließt sich bald der Sinn der Modulationen, mit welchen der Dichter-Bildhauer das Thema variirt.

Die erste Viktoria*) scheint den Schauplatz des Triumphs zu betreten. Ihre ganze Gestalt verräth die Schauer, unter welchen bei der ersten Siegeskunde die Seele des Helden erbebt, ohne noch einem anderen Gefühle Raum zu geben, als einem unbestimmten Entzücken, ohne noch einen anderen klaren Gedanken in seinem Geiste aufkommen zu lassen, als die Gewißheit des Erfolgs. „Ich — ich siegte!" ruft er überströmend und erschauernd in dem Gefühl der eigenen Kraft aus und ergreift die Palmenkrone und setzt sie auf sein Haupt.

Die zweite Figur, in sitzender Position, erscheint ruhig und gesammelt. Selbst bekränzt, hält sie einen Kranz in jeder Hand und scheint zu erwägen, auf wessen Haupt sie ihn drücken solle. In ihr finden wir den Moment in dem Seelenleben des Triumphators wiedergegeben, in welchem er darüber sinnt, wie durch weise Gerechtigkeit gegenüber den Theilnehmern an seinen Kämpfen, durch Vergütung ihrer Verluste und Belohnung ihrer Mühen seine Eroberung zu befestigen.

Die dritte senkt, wie bedrückt von der Last ihrer Krone, düster nachdenkend das Haupt. Lässig hält sie den das Scepter der Herrschaft symbolisirenden Zweig und erfaßt ihr faltiges Gewand, als wolle sie es schützen vor einer Blutlache. Es ist der Augenblick,

*) Wenn wir die Reihe derselben rechts am Eingang der Walhalla zu betrachten beginnen.

in welchem das in Betrachtung aller Opfer des Sieges versenkte Herz von Trauer erschüttert und doch seine Erschütterung verbergend sich fragt: ob der Glanz des Ruhmes auch wirklich alles Leid überstrahle. Hier sind Reinheit und Schwermuth, Anmuth und Hoheit so innig vereint, daß wir wie gebannt vor dieser idealen Verkörperung eines der dunkelsten Probleme menschlichen Geschickes: der Enttäuschung, welche selbst den Triumph begleitet, stehen bleiben.

Auch die vierte Figur bewahrt noch im Ausdruck ihres Mundes einen Charakter bitteren Leidens, doch ist die Angst und Beklommenheit bereits in dem ruhigen Frieden der Stirne überwunden; sie zeigt an, daß die Sicherheit eines reinen Bewußtseins und der Glaube an eine gerechte Sache der Seele die Ruhe zurückgewonnen habe. Mit edler Bescheidenheit hält sie ihre Kränze, ihr Blick ist träumerisch, wie der des Denkers, für den jeder Sieg nur ein Ausgangspunkt zu neuen Erfolg verheißenden Thaten ist.

Die fünfte ist so wunderbar schön und ausdrucksvoll, daß sie das Auge entzückt, die Sinne berauscht und uns berührt und erhebt wie eine Erscheinung aus höherer Welt — so feurig-lebendig durchströmt der Pulsschlag des Lebens ihre zauberhaft harmonievollen Glieder. Sie strahlt nicht allein von eigener freudiger Bewegung: aus ihr spricht zugleich der allgemeine Jubel über den großen Sieg einer großen Sache. Die ganze in solchen Stunden alle Herzen elektrisirende Lust scheint sie auszuathmen und Ehre und Glanz des Erfolges freigebig allen mittheilen zu wollen; denn obwohl sie auf einem steilen und schmalen Felsstück sitzt, der ihr kaum Raum gewährt, so hält sie ihren Eichenkranz, als wolle sie ihn einer ganzen zu ihren Füßen versammelten und solches Preises würdigen Menge zuwerfen.

Die sechste Siegesgöttin endlich personificirt jene süße Trunkenheit, die aus einem Konflikt verschiedener außerordentlicher Aufregungen des Gemüths entsteht, doch keine überwiegen läßt, so daß die Seele in einer Exaltation sich befindet, welche nur den Wonnetaumel der Freude, in welchen sich selbst die Erinnerung an den eigentlichen Grund dieser Wonne aufgelöst hat, festhält. Ohne Nachgedanken überläßt sich in ihr das befriedigte, volle Herz der Freude, mit seligem Lächeln, anmuthsvoller Bewegung, mit entzücktem Blick und freundlich gewinnender Geberde gegen alle. —

Ganz so, wie im Marmor dem Auge allgemeine von der Kunst

formulirte Begriffe entgegentreten, verlangt das Ohr nach Ähnlichem von Seiten der Instrumentalmusik. Den Gebildeten ist die eine Symphonie ein höchster Ausdruck der verschiedenen Phasen eines leidenschaftlich freudigen Gefühls, die andere ist ihnen ein Ausdruck einer elegischen Trauer, jene erzählt ihnen von einer heroischen Begeisterung, und aus dieser hören sie die Klagen über ein Unersetzliches. Wenn sie demnach im Kunstwerk den abstrakten Ausdruck allgemein menschlicher Gefühle zu suchen und zu finden gewohnt sind, so muß sie eine natürliche Abneigung gegen alles erfüllen, was darauf hinausgeht, diesem Allgemeinen einen konkreten Charakter zu geben, es zu einem Besonderen zu machen und auf eine bestimmte Individualität zurückzuführen. Gewiß haben sie den unbestreitbaren Anspruch, ja die unveräußerliche Pflicht jene Art des Schaffens aufrecht erhalten wissen zu wollen: — soll aber darum anderen Kunstgattungen das Recht des Daseins beengt oder gar entzogen werden? Sollen diejenigen, die von ihrem Genius und dem Geiste der Zeit zur Erfindung und zum Gusse neuer Formen sich getrieben fühlen, unter das Joch bereits fertiger Formen gebeugt werden? Und wäre dabei nicht zu befürchten, daß sie Leistungen, die ihnen vortrefflich gelingen würden, aufgeben, um ihre Bestimmung in Bestrebungen zu verfehlen, welche nicht in der Natur ihrer Inspiration liegen?

IV.

Vielleicht ist es nicht ohne Interesse an einem der bedeutenderen und der Richtung des Programms angehörenden Werke zu untersuchen, inwiefern die Instrumentalmusik dem Rahmen desselben genugthun kann — was sich am ehesten erreichen lassen dürfte, wenn man hiebei die specielle und technische Analyse überginge, dagegen aber die symphonischen Gebilde, die durch irgend eine Textbeilage — also durch ein Programm — Veranlassung hiezu bieten, einer poetischen Schätzung unterziehen würde. Auf diese Weise ließe sich vielleicht dahin gelangen, eine klare Einsicht über das zu gewinnen, was auf diesem Wege möglich und nicht möglich ist, um sodann ein Ziel ins Auge fassen zu können, das zu erreichen — ohne des-

halb den alten specifischen Begriff der Symphonie aufzugeben — bereits manches neues Moment, wie beispielsweise die Charakterisirung von Personen (im „Harold") oder Leidenschaften (in der »Sinfonie fantastique«) durch eine wiederkehrende Melodie in die Symphonie eingeführt worden ist*).

Um in der Instrumentalmusik einen der „philosophischen Epopöe" analogen Gedanken durchzuführen, mußte Berlioz eine neue den modernen Bedürfnissen des Künstlers entsprechende und seiner Kunst Genüge leistende Methode erfinden. Er täuschte sich nicht, wenn er orchestrale Schilderungen, die vor ihm für unmöglich gehalten wurden, dadurch möglich zu machen suchte, daß er ein Individuum durch eine Melodie symbolisirte und diese in den verschiedenen Sätzen der Symphonie in verschiedenem Kolorit auftreten ließ, so daß sie zugleich auch die Stimmung, welche in jenem gerade vorwiegend ist, zum Ausdruck bringt. Durch diese von ihm zuerst angewandte Symbolisirung erreichte Berlioz die Möglichkeit nicht nur die Anwesenheit oder Abwesenheit seines Helden in den verschiedenen Scenen anzugeben, sondern auch mit Hilfe der Modulation, der rhythmischen Wendungen und des harmonischen Ausdrucks alle Erregungen und Biegungen des Gefühls verständlich zu machen. Diese Neuerung ist so weittragend, daß, wer sie ohne Vorurtheil und ohne Vorsatz der Opposition à tout prix prüft, in ihr eine für die verschiedenartigste Anwendung fruchtbringende Bereicherung unserer Kunstmittel erblicken muß, welche je nach dem Charakter des Tondichters und des gewählten Sujets zu den glücklichsten Ideenverbindungen führen kann.

Bei der sogenannten klassischen Musik ist die Wiederkehr und thematische Entwickelung der Themen durch formelle Regeln bestimmt, die man als unumstößlich betrachtet, trotzdem ihre Komponisten keine andere Vorschrift für sie besaßen als ihre eigene Phantasie, und sie selbst die formellen Anordnungen trafen, die man jetzt als Gesetz aufstellen will. In der Programm-Musik dagegen ist Wieder-

*) In den beiden Symphonien — in der »Sinfonie fantastique« oder »Épisode de la vie d'un artiste« und dem „Harold" — tritt Berlioz als Erfinder des Leitmotivs auf, welches von ihm Meyerbeer, dann R. Wagner übernahm und von letzterem zum musikalisch-dramatischen System ausgestaltet wurde. Das erste Leitmotiv zeigt sich in der »S. fantastique« in der von Berlioz »L'idée fixe« genannten melodischen Phrase. D. H.

kehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht ein Thema formgesetzlich das andere hervor, hier sind die Motive nicht die Folge stereotyper Annäherungen oder Gegensätze von Klangfarben und das Kolorit als solches bedingt nicht die Gruppirung der Ideen. Alle exklusiv musikalischen Rücksichten sind, obwohl keineswegs außer Acht gelassen, denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet. Demnach beanspruchen Handlung und Sujet dieser Symphoniegattung ein über der technischen Behandlung des musikalischen Stoffes stehendes Interesse, und die unbestimmten Eindrücke der Seele werden durch einen exponirten Plan, der hier vom Ohre, ähnlich wie ein Bildercyklus vom Auge aufgenommen wird, zu bestimmten Eindrücken erhoben. Der Künstler, welcher dieser Gattung von Kunstwerken den Vorzug giebt, genießt den Vortheil, alle Affekte, die das Orchester mit so großer Gewalt auszudrücken vermag, an einen poetischen Vorgang anknüpfen zu können.

In der „Haroldsymphonie" ist zunächst eine Neuerung und eine Erfindung wahrzunehmen: das poetische Programm und die charakteristische Melodie.

Berlioz giebt in wenigen kurzen Andeutungen eine Übersicht der Ideenfolge seines musikalischen Gedichtes, jedoch ohne ein vollständiges Gedicht in Worten beizufügen oder auch sich mit einem bloßen Titel, der uns den gewundenen Laubgängen unserer Phantasie überlassen würde, zu begnügen. Diese Methode hat man, ohne weder ihre Vortheile noch ihre Nachtheile zu prüfen, wie eine nicht zulässige Klageschrift zurückgewiesen. Doch zweifeln wir nicht, daß eine verständnisvollere Kritik es übernehmen wird, Berlioz die Ungerechtigkeit seiner Zeitgenossen zu vergüten. Indem wir nun die „Haroldsymphonie" Schritt für Schritt durchwandern, und hiebei in erster Linie die Ideenassonanzen nachzuweisen beabsichtigen, welche das Programm in Verbindung mit der charakteristischen Melodie durch eine Folge von instrumental-musikalischen Bildern hervorzubringen vermag, werden wir bei der technischen Ausführung nur dann verweilen, wenn ihre Originalität und Anlage, selbst da wo es sich nicht um speicielleres Eingehen handelt, zu hervorragend erscheinen, um nicht mindestens vorübergehend angedeutet und berührt werden zu müssen.

Unter den symphonischen Werken, welche wir Berlioz ver-

danken, scheint „Harold" dasjenige zu sein, dessen Zuschnitt noch am ersten den gewohnten Koncertaufführungen und ihrem Publikum entsprechend sein dürfte. Trotz allem, durch was sich dieses Werk von seinen Genossen gleicher Gattung unterscheidet, stört es nicht so entschieden wie andere Werke des Autors die Gewohnheiten sowohl der Ausführenden als des Publikums, in Folge dessen es auch in Paris, wie in Deutschland von Künstlern und Liebhabern am besten gekannt ist. Es fällt darum auch die Befürchtung weg, alle unsere Leser den Eindrücken fremd zu finden, deren Gesammtbild wir hier entwerfen möchten, und wir dürfen voraussetzen, daß die Erinnerung vieler unter ihnen der Unzulänglichkeit des beschreibenden Wortes da zu Hilfe kommen wird, wo dasselbe zu schwach und zu matt ist, um den unmittelbaren Reiz und Zauber der Kunstwerke — so gern es auch die Aufgabe ihrer Beurtheilung übernimmt — schildern zu können.

Sie werden zu diesem Hilfsmittel mehr als einmal ihre Zuflucht nehmen müssen, um eine Skizze zu ergänzen, welche nur mit der Absicht vor das Publikum tritt, die poetische Konception des Tongedichtes anschaulich zu machen, ohne polemische und Kontroversfragen über Einzelheiten und Anwendung technischer Mittel, welche diesem Komponisten gegenüber einen bereits so heftigen Meinungsaustausch hervorgerufen haben, berühren zu wollen. Erörterungen, wie die stattgefundenen, halten wir für höchst unfruchtbar; denn zuletzt kommen doch alle bei dem Punkte an, über den niemand hinaus kommen kann und welchen wir in dem Zusammentreffen physischer Empfindung mit geistiger Einwirkung erblicken —, ein geheimnisvoller Moment, vor welchem Materialisten, wie Spiritualisten als vor einem unlösbaren Problem stehen bleiben. Setzt man mit den ersteren allen Eindruck auf Rechnung der Nerven, wodurch nichts erklärt und nichts gelöst wird, oder setzt man im Gegensatz zu ihnen mit den letzteren eine unvermittelte Thätigkeit der Seele voraus, oder endlich nimmt man die hervorgerufene Erschütterung als den Durchschnittspunkt der beiden Gegensätze an, über deren wesentliche Verschiedenheit kein Zweifel waltet, während sich durchaus nicht bestimmen läßt, wo dieselben aufgehoben, wo wiederhergestellt erscheinen: — so wird in keinem Falle jemand dahin gelangen, mit Bestimmtheit beweisen zu können, daß diese oder jene Sensation eine angenehme sein *muß* und

daß sie in dieser oder jener Weise unser immaterielles Sein berührt. Nur der allmähliche oder schnelle Eingang, den eine Kunstform bei einer entschiedenen Mehrheit findet, oder das beharrliche Ablehnen derselben entscheidet einzig für oder wider die Versuche eines echten Künstlers, der mittelst sinnlicher Sensationen geistige Wirkungen hervorzubringen strebt.

Die Frage: warum die Symphonie, mit der wir uns augenblicklich beschäftigen, den Namen „Harold" führe? ob mit diesem Titel irgend eine besondere Bedeutung oder Erinnerung verbunden sei? ist uns schon öfter entgegengetreten. Beim Hören des Werkes überzeugt man sich jedoch bald, auch wenn man das Programm nicht kennen sollte, daß die getroffene Wahl eines Helden keine zufällige ist und daß der Autor hier gewiß nicht den großen skandinavischen Krieger noch den königlichen Besiegten von Hastings im Sinne hatte. Das Gedicht, in welchem Byron unter diesem Pseudonym auftritt, hatte schon Lamartine auf den Gedanken gebracht, ihm eine Schlußhymne anzufügen. Der edle, tiefsinnige Wanderer, welcher seinen Weg mit Blättern einer schwermuthsvollen Trauer bestreute, hatte jedoch nicht alle Gemüthsbewegungen berührt, die jene Fahrt erwecken konnte. Anderen Poeten blieb noch eine Nachlese übrig, die sein Gang nur leise gestreift hatte, und die Erschütterungen jenes großen Herzens zitterten in den ihrigen nach. Beim Anhören der Monodie, welche in der Symphonie gleichen Namens die Persönlichkeit Harold's bezeichnet (sie ist der Bratsche anvertraut, deren Sonorität die Trauer und erloschene Färbung der Enttäuschung besser als die Geige, welche für diese abnormen Empfindungen zu viel Kolorit hat, wiederzugeben im Stande ist) tritt dem Hörer sogleich die unsägliche innere Gedrücktheit des Pilgers jenseits der Meere entgegen, deren Ausdruck zu gut getroffen ist, um ihn nicht sogleich auf die Vermuthung zu bringen, daß Berlioz von derselben Idee beherrscht war wie Lamartine, nur daß er den Verbannten in anderen Umgebungen und unter anderen Eindrücken vorführen wollte — den Verbannten, der nicht vor sich selbst entfliehen kann und den

»The blight of life, the demon thought —«

von Zone zu Zone treibt.*)

*) »Childe Harold.«

Mächtig angezogen von dem Zauber jener hohen Gestalt, welche Italien durchwandernd sich vor jeder Reliquie gebeugt und jeden Genius gegrüßt hatte, deren Herz widerklang gegenüber dem Weheruf jeder überzeugungsmüthigen Seele und bebend jeder Frage des Leidens Antwort gab, Enthusiasmus dem Märtyrer, Mannesthränen entschwundenem Ruhme widmete, — welche die Niobe der Nationen zu elegischen Gesängen begeisterte, wie sie nur eine unbefriedigte, verzagende, giftkranke Seele zu singen vermag, zu Bildern, wie Schatten der Vergangenheit sie im Dichter erwecken, zu Gedanken, wie sie des Denkers Haupt umdrängen, wenn er die Geschicke der Völker erwägt, zu Klängen innigster Demuth, wie sie dem Christen sich entringen, der den Allbewegenden anbetet — mächtig angezogen, sagen wir, von dem Zauber dieses lebendigen Phantoms war Berlioz ohne Zweifel von dem Gedanken erregt, wie dieses von zersetzender Bitterkeit getränkte und in so beredten Strophen nach Ausdruck ringende Herz voll geschlagen haben würde, wenn es vor seinen tiefen und schwermüthigen Betrachtungen in ein weniger geschichtliches, in ein beengteres, aber zugleich mehr unmittelbares lebendiges Medium geflüchtet wäre.

Ihn störte die stolze Miene des englischen Lords, der den Verfall menschlicher Größe beklagte, der vor den mit unsterblichen Namen gezierten Gräbern wie vor Ruhestätten seiner Ahnen trauerte und ihre melancholische Stille dem Ruf und den Stimmen der Lebenden vorzog. Berlioz, der selbst bei den heftigsten Anfällen misanthropischen Überdrusses niemals einer gänzlichen seelischen und geistigen Apathie unterlag, mochte sich wohl gegen diese stillschweigende Geringschätzung der üppigen Natur und der Italien immer belebenden und seinen schönen Leib mit dem frischen Blut ewiger, unverwelklicher, glühender Jugend durchströmenden Leidenschaften auflehnen. Er verwarf den dem Namen zugefügten Titel »Childe«, der bei aller seiner Einfachheit unter feudalem Schatten und bescheidener Bedeutung den Rang durchschimmern ließ, welchen Lord Byron, ein Sproß hoher Ahnen, sich anwies, wenn er in der Hierarchie der Poeten sich zuweilen mit dem bloßen Vasallenthum begnügte und Goethe als seinem Lehnsherrn Huldigung und Dienstpflicht leistete, wie in der Widmung seines „Sardanapal." Harold, wie ihn Berlioz sich dachte, läßt sein Wappenschild unter Spinngeweben verwittern, giebt selbst seinen Titel »Childe« der Vergessen-

heit anheim und gedenkt nur seines verzehrenden Leides, seines düstern Trübsinns. Berlioz sinnt den Kontrasten nach, welche das himmlisch heitere Italien in einem von Täuschung müden und von Schmerz übersättigten Herzen in unmittelbarer Berührung erzeugen mußte, wenn es einmal aus dem Kerker philosophischen Brütens, der großen Schatten der Vergangenheit vergessend, in die lebensvolle Gegenwart, in das bunte Treiben einer Bevölkerung träte, welche die Freude des Daseins dem Ruhm der Grüfte vorzieht.

Die Symphonie ist »Harold en Italie« betitelt und die Absicht des Komponisten demnach nicht zu verkennen, die Eindrücke wiedergeben zu wollen, welche die herrliche Natur dieses Landes, der ungestüme und sinnlich glühende und liebende Charakter seiner Bewohner auf eine an Schmerzen siechende Seele, wie die des Harold in der Monodie der Symphonie, machen mußte. Wir sehen hier den Wanderer im Schoß einer zauberischen Umgebung von brennendem Schmerz, von jener nie zu stillenden Unruhe, jener Enttäuschung des Geistes, jener unseligen Stimmung erfüllt, deren Typus in der Literatur Byron geblieben ist, obgleich „René" uns noch anderen als Anciennetätsbedenken ihm das ausschließliche Recht streitig gemacht hat.

So würde sich zum Beispiel so ziemlich unbestreitbar nachweisen lassen, daß der Held unseres Meisters in gerader Linie von dem träumerischen Kinde der wilden Bretagne, nicht aber von dem stattlichen ritterlichen Erben von Newstead abstammt. Der letztere hört keinen Augenblick auf — und wollte er es, er könnte es nicht — Schöngeist und Weltmann zu sein, und ohne Schwierigkeit läßt sich belegen, daß Lord Byron, selbst wenn er die phantastischsten Persönlichkeiten und wildesten Naturen schilderte, sich dieselben nie ohne jene Geistesbildung, ohne jene Überlegenheit der Erziehung und der vornehmen Lebensgewohnheiten denken konnte, wie sie denen eigen sind, die zum Gebieten und Herrschen geschaffen, ein durch Kaste und Geist gleichsam angeborenes Übergewicht in sich fühlen. Derartige Züge treten bei dem an den armorikanischen Küsten entsprossenen Dichter augenscheinlich in den Hintergrund. Chateaubriand sah sein Wappenschild zu gleichgültig verrosten und im Staub verwittern, als daß er sich viel mit seiner Devise hätte beschäftigen sollen, während er

unter dem Druck seines unheilbaren Übels — »le vague des passions« — stöhnte und das Unbeschreibliche seines Leidens doch definirte und aussprach!

Um so näher liegt es, das besprochene Werk von Berlioz an diesen romantischen Typus anzuknüpfen, dessen Schmerzen mit den seinigen so verwandt waren, daß er ihm in dem Programm seiner »Sinfonie fantastique« das obige eine Krankheit unseres Jahrhunderts bezeichnende Wort entlehnt — doch ist nur die erhabene Innigkeit der Schmerzen, deren Gesangesklage „Childe" aus „René" gesogen, ganz in den musikalischen Harold übergegangen. Von den übrigen Charakterzügen des britischen Harold konnte die Konception des Tondichters keinen in sich aufnehmen; dagegen giebt sie die unheilbare Trostlosigkeit, das Versiegen aller Quellen der Freude bis zur ironisirenden Verzweiflung, ja bis zum Versagen aller heiß begehrten und gesuchten Regungen der Seele um so kräftiger und unmittelbarer wieder.

Wenn jemals ein Dichter den Zustand eines Herzens geschildert hat, das übersättigt ist ohne genossen zu haben — jenes gründlichste aller Übel, welches man als Überdruß der Seele bezeichnen möchte —, so hat es Berlioz gethan. Sein Held ist so blasirt von halb sinnlich erschöpften, halb im Geiste durchlebten Genüssen, daß wir ihn vor einem der Götter würdigen Mahle den Qualen geistigen Hungers anheimfallen sehen. Ihm ist, als müßten all die purpurnen Früchte, die üppigen Blumen unter dem Hauch seines Mundes zu Asche werden: solch ein tiefer Widerwille, solch ein Nachgeschmack des Nichts, solch ein Moderduft, solche Furcht vor häßlicher Umwandlung hält ihn von jeder Berührung der lockendsten Speise zurück! Sein Leid überbietet alle Tantaluspein: denn er selbst spricht seine Qual und sein Verdammungsurtheil aus, er selbst, aus eigenem Antrieb und Impuls, muß den Zweig des Lebens zurückstoßen und alle Gaben desselben von sich weisend unstillbarem Hunger sich preisgeben, aus eigenem Willen schmachtet er in furchtlosen Zuckungen dem Tode entgegen, ohne die inneren Erschütterungen in Stoicismus versenken und hiemit zum Schweigen bringen zu können, ohne ein Gegengewicht in einem Trunk an jener Quelle zu finden, die jeden Durst stillt und jeder Seelengröße ihre Erquickung bietet — dann Erquickung bietet, wenn das Unglück den Muth in sich trägt die Ruhe durch Hingebung und Entsagen zu

erringen und ſich ſo Schritt für Schritt jenen einzigen Schatz erwirbt, dem es ein Glück iſt durch Entſagen zu ſpenden und entbehrend anderen zu geben, was zu genießen ihm ſelbſt verſagt iſt. — Byron fand den Tod in Griechenland und hat durch ſein Ende die Überzeugungen eines edlen Dichterherzens bekräftigt; der „Harold“ von Berlioz zieht es vor in düſterer Höhle umringt von italiäniſchen Räubern den Todeskelch zu leeren und mit ſeinem letzten Hauch einen letzten Fluch über die von ihm verachtete Menſchheit auszuſtoßen.

Der erſte Theil der Symphonie, überſchrieben: „Harold in den Bergen; Scenen der Schwermuth, des Glückes, der Luſt“, giebt uns ſogleich durch ſeinen ſugirten Anfang Gelegenheit darauf hinzuweiſen, wie grundlos die Vorwürfe waren, welche man Berlioz lange Zeit durch die Behauptung machte: er ſei kein Eingeweihter in die Geheimniſſe des Kontrapunkts. Wie gewöhnlich bei ſolchen Ausſprüchen, ſtützte man ſich auch hier auf das Witzwort eines großen Meiſters und ſtellte dasſelbe als ein endgültiges Urtheil hin. „Berlioz“, hatte Cherubini geſagt, „liebt die Fuge nicht — kein Wunder! ſie macht ſich auch wenig aus ihm.“ Wer ſich überzeugen will, wie Berlioz den verbitterten Richterſpruch Lügen geſtraft hat, mag die meiſterhafte Beherrſchung des Fugenſtils im letzten Theil der »Sinfonie fantastique«, im Trauermarſch in „Romeo und Julie“ und in verſchiedenen Theilen des „Requiem“ verfolgen.

Berlioz bricht ſtellenweiſe mit der alten Praxis. Aber gerade in ſolchen Momenten zeigt er hinlänglich die Kraft und Geſchicklichkeit der an ihre Stelle getretenen Kombinationen, ſowie daß ſein Überſpringen der alten Vorſchriften keine aus Mangel an Wiſſen und Können entſprungene Vernachläſſigung derſelben iſt, ſondern daß es mit vollem Bewußtſein geſchieht, um Wirkungen zu erreichen, welche innerhalb der früheren Grenzen geradezu unmöglich waren. Heute allerdings wagt man es kaum mehr jenen Tadel noch auszuſprechen. Zu viele Muſiker haben bereits dieſe Partituren geleſen oder gehört, als daß er noch aufrecht erhalten werden könnte. Wir hielten nur die Erwähnung hier für paſſend, um die Bemerkung daran zu knüpfen, daß, wenn zwanzig Jahre hinreichend waren heftige Meinungen ſo bedeutend zu modificiren,

zwanzig weitere Jahre wohl dazu beitragen dürften, einen noch viel entschiedeneren Einfluß auf dieselben auszuüben.

Wir geben zu, daß ein Anfang wie der der „Harold-Symphonie" nicht mit den Traditionen des Métier übereinstimmt. Wenn sich aber ein Bruch mit fünfzigjährigen Verträgen rechtfertigen läßt, so ist es dieser. Es dürfte schwer sein einen besseren Introitus zu den Empfindungen zu geben, welche die sogleich darauf eintretende Hauptmelodie zum Ausdruck bringen soll. Das erste Fugato-Thema wird von den Streichinstrumenten ausgeführt, wobei durch ein mit ihm alternirendes Gegenthema, welches den Blasinstrumenten übergeben ist, eine eigenthümlich düster-klagende Klangfarbe entsteht. Die letzteren Akkorde zeichnen dann in einer Breite von drei Oktaven auf einem Geigentremolo (Partitur, Seite 2 Takt 9. — Richault, Paris) gleich einem durch graue Wolken unsicher hindurchblickenden Strahl das Harold personifizirende Thema, das jedoch hier nur sein Herannahen anzukündigen scheint; denn es steht in Moll, was im Verlauf der Symphonie, trotz aller Modifikationen, nicht wieder vorkommt. Gleich einem die Landschaft einhüllenden Nebel steigt der fortgesetzte Rhythmus der fugirten Exposition chromatisch empor. Die ersten Anfangstakte werden pianissimo wiederholt und machen den Eindruck einer in Dunst verschwimmenden Fernsicht. Die Harfe tritt in einem letzten Moll-Akkord (Partitur, Seite 4 Takt 7) ein, worauf im folgenden Takte ein heftig betontes Harpeggiren mit Dur einsetzt. Jetzt erklingt die Viola: Harold tritt ein und seine tiefsinnige Monodie singend scheint er in seiner Sprache die Worte des Dichters wiederzugeben:

. . . . there are wand'rers o' er Eternity
Whose bark drives on and on, and anchor'd ne' er shall be
. . . . . .
. . . . . .
Is it not better, then, to be alone
And love earth only for its earthly sake?
. . . . . .
. . . . . .
I live not in myself, but I become
Portion of that around me; and to me
High mountains are a feeling, but the hum
Of human cities torture; I can see
Nothing to loathe in nature, save to be

A link reluctant in a fleshy chain,
Class'd among creatures, when the soul can flee,
And with the sky, the peak, the heaving plain
Of ocean, or the stars, mingle, and not in vain.

(Childe Harold. Canto III.)

Harold möchte aufgehen in der Natur, sich im großen All verlieren, auflösen; er möchte das ganze System abstrakter Ideen, welche aus dem Menschen eine Manifestation dieses vergötterten Alls machen, in einem unmittelbaren Gefühl erfassen und es zusammendrängen in einer schrankenlosen Erhebung. So verschleiert und belegt die Viola tönt, welche Harold's Stimme, den Ausdruck seiner Innerlichkeit, symbolisirt, so schwebt sie doch über dem Orchester, wie der Hauch des fühlenden Menschen über der Natur. Umgeben von den Scenen einer zauberischen Landschaft scheint er, wie der Delphin im weiten Ocean, in den uferlosen Äther zu tauchen, um in rastlosem Ausschweben an den letzten Grenzen des Weltalls die wie Klippen auftauchenden Nebelsterne zu erreichen. Kosend ruht er im Schoße Cybelens, der Alma Mater; ehrfurchtsvoll küßt er ihre die Mauerkrone tragende Stirn, mit kindlichem Entzücken staunt er die üppigen Arabesken ihres mit Goldtopas gestirnten und mit einer Guirlande aus Schwertlilien umsäumten Gewandes an, dessen Akanthagraffen mit Asphodil befestigt und besetzt sind mit sammetweichen Ranunkeln, mit purpurnen Trauben und mit den gerötheten Lanzen der spitzblättrigen Tulipane. Seine Gedanken folgen brausend den in kimmerisches Dunkel sich stürzenden Wasserfällen oder wirbeln mit der Lava aus vulkanischen Tiefen empor; sie durcheilen mit dem pfeilschnellen Kasuar die Pampas, entschlummern wie die Nereïde auf regungslosen Wellen des ruhenden Sees, durchschiffen mit wandernden Kranichzügen die Lüfte, begleiten den schlanken, rosigen Flamingo zwischen tausendblüthigen Aloën oder überlassen sich mit den trägen Albatros lässig und träumend dem sanft sie mit sich ziehenden Winde, verweilen mit dem ernsten Ibis in tiefes Sinnen versunken vor den Felsen, diesen Sphinxen der Natur, oder lassen sich mit dem Phönix auf dem blitzentzündeten Balsamstrauch nieder, um aus seiner duftenden Asche mit neuentfalteten Schwingen sich empor zu heben.

Plötzlich wird die Monodie schwächer, die Stimme verhallt, die erhobene Seele senkt ihre Flügel. Harold wendet sich ermüdet

ab von dieſen Traumbildern, was die letzten dumpfen Klänge der Viola verrathen. Das Orcheſter nimmt nun das Haroldmotiv auf (Partitur, Seite 7 Takt 1) —: ſo giebt uns die Natur den Hauch zurück, den unſere Seele in ſie ausſtrömt: vervielfältigt in ihren tauſend wundervoll ineinander klingenden Stimmen. Das Echo, welches aus der kanoniſchen Fortführung des Motivs entſteht, giebt uns gleichſam dieſes vielförmige Zurückſtrahlen verkörpert wieder. Eine in Zweiunddreißigſtel-Triolen aufſteigende, den Geigen und Bratſchen übergebene Figur, tritt, wie das erquickende Wehen jenes friſchen, die Wolken verſcheuchenden, aber einen gluthheißen Tag ankündigenden Morgenwindes hinzu, welcher im Allegro eintritt. Dieſes ſteigert ſich allmählich zu vollem Farbenglanz und nimmt den Charakter einer ſtürmiſchen, aufgeregten, überwallenden Freude an — einer Freude, zu welcher ſich das Herz im bewußten Streben der Selbſtvergeſſenheit emporſchwingen kann, um in den Entzückungen einer reichen, hinreißend ſchönen Natur neu aufzuleben, ſich in Licht und Äther wie in Lethewellen zu tauchen, um mit bebenden Lippen aus ihrem Rieſenbecher eine anderswo vergebens geſuchte Seligkeit zu ſchlürfen oder wenigſtens auf dem Grund ſeines heſenloſen Nektars eine Stunde ſchmerzſtillender Betäubung zu finden.

Dieſes „Allegro“ iſt auf dem Hintergrund einer herrlichen Naturumgebung ein Komplex von zurückgedrängter Entmuthigung und aufjauchzendem Jubel der Seele, und die gebrochenen Rhythmen und Harmonien der polyphonen Figuren, die niemand ſo wie Berlioz zu kombiniren, zu vereinigen, aufzuthürmen und wieder zu zertheilen verſteht, dienen hier, um dem Ganzen das Doppelſiegel der abwechſelnd Phantaſie und Herz erregenden Pracht und des Leidens aufzudrücken. Freudig belebt, bewegt und pulſirend, voller Kraft, entfaltet ſich anfangs ein des Lebens frohes Daſein. Gegen das Ende erſcheint jedoch das Haroldmotiv in langſamem Tremolo. Das düſtere Sehnen des Helden konnte nicht von der Pracht der Außenwelt und ihrer Eindrücke beſiegt werden: vergebens, daß es aus ſeiner Verſunkenheit und dumpfen Ruhe aufgeſtört wurde. Aufs neue wird es von den beiden Themen des Allegros, von denen das eine wie ein geſungenes Gefühl erklingt, während das andere ſich wie eine rieſige Linie durch ein mehr als hunderttaktiges Crescendo hindurchzieht, übertönt, durchkreuzt und gehemmt, bis das letztere zu blendendſtem Glanze anſchwellend noch einmal den lau-

testen Jubel der Natur gleichsam an einem ihrer Sonnentage vernehmen läßt, an welchen sie alle ihre Pracht verschwenderisch dem menschlichen Auge enthüllt.

Der zweite Theil der Symphonie ist „Marsch und Abendgebet der Pilger" betitelt. Der Rhythmus dieses eben so bekannten als bewunderten Marsches wird jeden achten Takt von einer Art musikalischer Mimologie unterbrochen, welche die periodische Wiederkehr der psalmodirenden Stimmen darstellt, die mit monotoner Andacht die Responsorien der Abendlitanei vor sich hinmurmeln. Harold, in stumme Betrachtung versenkt, läßt sie an sich vorüberziehen. Die Viola kündet uns seine Gegenwart (Partitur, Seite 49 Takt 2) durch die Monodie an, welche wie eine wehende Trauerflagge, wie ein zwischen Grau und Braun schillernder Regenbogen, wie ein öder, düsterer Gedanke sich von der hellen Abendscene abhebt. Gleich einer hochgewachsenen Rebe rankt sie sich von Takt zu Takt, dabei lange Bogen in unerwarteten Kombinationen umschreibend, die von solcher Mannigfaltigkeit sind, daß sie jedem Komponisten zum Ruhme gereichen würden.

Der „Pilgermarsch" wird durch eine mit canto religioso bezeichnete Alternative unterbrochen (Partitur, Seite 53 Takt 3). Ernste schöne Harmonien, die sich auf ungefähr hundert Takte ausdehnen, scheinen fromm und erhebend die Luft zu durchtönen, wie die letzten aromatischen Wellen des im Weihrauchfaß verglimmenden Benzoë sich über die Felder verbreiten. Harold ist bewegt. Die Viola begleitet diese durchsichtig hinströmenden Harmonien mit arpeggirten Akkorden, wie sie Paganini zuerst angewandt hat und die hier wundersam erklingen. Leise, als ob die betenden Waller um einen Berg herumzögen, um irgend einen ländlichen Altar zu erreichen, tönen hiebei die Bässe des Marschrhythmus ununterbrochen fort.

Der Komponist charakterisirt die Pilger nicht durch eine in den Vordergrund tretende Pietät. In ihrem Gang und dem Gemurmel ihrer Stimmen ist keine Spur religiösen Aufschwungs wahrzunehmen. Wie einfache Landbewohner, welche heilige Gebräuche ohne jegliches Pathos erfüllen, ziehen sie vorüber. Und doch löst sich von diesem scheinbar so alltäglichen Schauspiel eine dasselbe durchdringende Gefühlsbewegung ab. Selbst das so mechanisch hergesagte Gebet wirkt unwillkürlich erhebend auf uns und den stolzesten Geist überkommt eine unbestimmte Empfindung seiner Nichtigkeit,

seiner Ohnmacht, seiner Bedürftigkeit gegenüber dem so vielen Leiden Heilung bringenden Glauben, der nach so mancher Arbeit Ruhe bringt, so manches Unglück versöhnt und dauerndes Elend mit dem Zauber überirdischer Hoffnung umgiebt. Einer den Sinnen und der Phantasie so wenig schmeichelnden Wirklichkeit den Funken tiefer und wahrer Poesie zu entlocken, malerische Wirkung und poetisches Gefühl in einem Rahmen zu vereinigen heißt seinen Gegenstand künstlerisch erfassen. Berlioz hat es in diesem Bilde gethan. Aus demselben spricht die volle Prägnanz italiänischer Scenen; es erweckt in uns dieselbe Folge von Reiz und Rührung, dieselbe Art von Eindrücken und Gedanken, wie die Wirklichkeit. Aber die Empfindungen, welche diese bei so manchen nur vereinzelt hervorruft, sind hier eine durch die andere ergänzt und wir konnten zu keiner Zeit dieses Tonstück weder hören noch lesen, ohne uns in jenes, wir möchten sagen, geistduftende Land versetzt zu fühlen, dessen räthselhafter, magnetisch anziehender Boden seit Virgil so oft schon den Ruf von der Seele zur Lippe gebracht hat: Italia! Italia!

Nach der Reprise und nach der von uns bereits erwähnten kontemplativen Unterbrechung erklingt der Pilgermarsch immer schwächer, sich allmählich wie in weiter Ferne verlierend. Hervortretende, zwischen Flöten, Harfe und Hörnern wechselnde Noten schildern dem Ohr in einem schon zu Anfang des Marsches vernommenen sehr dissonirenden, aber merkwürdig harmonisirten Intervall — der großen Septime C-H —, welches in immer leiserem Pianissimo ertönt, den verhallenden Gesang und die einbrechende Dämmerung. Es kommt die Nacht und ihre Stille, die ersten Sterne blinken, die Blumen schließen sich, der träumenden Pflanzenwelt entschwebt balsamischer Hauch, die Luft ruht, die Natur schlummert und, wenn das leise verzitternde Tönen des Orchesters ganz verstummt, umfängt es uns wie eine laue, ruhige Nacht, über welche sich tiefer und tiefer Dunkel und Schweigen herniedersenkt.

Harold hat gelauscht, geschaut, geträumt, aber bleibt stumm, undurchdringlich; ohne Zucken sein Herz, trocken sein Auge, kalt sein Lächeln.

Im dritten Theil — „Serenade eines Montagnard in den Abruzzen für die Geliebte" — ist Harold Zeuge einer Liebesscene, wie er zuvor Zeuge einer religiösen war. Doch jetzt,

wie damals, ſtreift ihn nur äußerlich der friſche Hauch der Außenwelt und ſeine dem Glauben verſchloſſene Seele vermag das Gefühl liebender Hingabe auch nicht nur nachzuempfinden. Er läßt ſich die Stirn von dem Luftzug tiefer Leidenſchaft umſpielen, die hier in koſenden urkräftigen Klängen ſich ausſpricht — die Fibern ſeiner Seele bleiben ſtumpf; er nimmt dieſe Töne nicht als heilige, liebe Gäſte in ſeinem Innern auf: ſkeptiſch läßt er ſie an ſich vorüberziehen und fragt nur, an welcher Quelle er ſich nun tränken ſoll, um ſeiner Erſtarrung, ſeiner Verdumpfung zu entfliehen.

Dieſer dritte Theil entzückt uns von den erſten Takten an durch ein herrliches, lebhaft rhythmiſirtes Scherzetto (Partitur, Seite 59), welches eine aus ländlichen Inſtrumenten zuſammengeſtellte Serenade bringt, wie wir ſie von den italiäniſchen Pifferaris hören, deren drollige Schelmerei, kurzweilige Luſtigkeit und ſprudelnder, mittheilſamer Humor in dieſem Stück lebendig wird. Auf dieſe Art Ritornell folgt ein Geſang, der in einer ſchmachtenden, anmuthig flehenden Melodie die Romanze des verliebten Hirten vernehmen läßt. Zu dem Engliſchen Horn, welches dieſes Allegretto wundervoll girrend ſingt, geſellt ſich ſanft Harold's Stimme oder vielmehr ſein Blick als trauriger Zuſchauer dieſer ungezwungenen Zärtlichkeit. Die Noten ſeiner Monodie ſind dieſes Mal in der Vergrößerung geſetzt (Partitur, Seite 63 Takt 3), wodurch die Tonſchritte derſelben etwas Feierliches erhalten, ähnlich den weiten Bogenhallen der Aquädukte in der Campagna romana, die bei einem ſchönen Untergang der Sonne ihre ſchwarze Silhouette in das reine Gold des Horizontes zeichnen. Die Romanze des Montagnard verirrt ſich launiſch in kokette Windungen, gleich jenen verſchlungenen Initialen, welche in der rauhen Rinde alter Buchen ein kurzes Liebesglück verewigen ſollen.

Der Pifferari-Refrain wird nun ganz wiederholt (Partitur, Seite 50 Takt 12) und verlängert ſich hierauf in einem abweichenden Rhythmus, während die von Flageolettönen der Harfe begleitete Flöte die Monodie Harold's ſingt und die Viola, gleichſam gereizt von ſo zauberiſcher Täuſchung, einige Fragmente der Romanze aufnimmt (Partitur, Seite 72 Takt 4). Die ſich kreuzenden Rhythmen und ſich umwindenden Themen ſind hier mit außerordentlicher Feinheit des Kalküls und Zartheit der Empfindung im Gleichgewicht erhalten, — Feinheiten, welche bei dem Leſen der Partitur noch

deutlicher als bei dem Hören hervortreten; denn bei dem letzteren ist man zu sehr von dem schimmernden Kolorit und dem einwiegenden Klang des Morendo absorbirt, um denselben die genügende Aufmerksamkeit widmen zu können. In diesem Morendo scheint das Orchester wie ein Traum der Liebe, wie eine aus weiter Ferne widerhallende Zärtlichkeit, wie die flüchtige Rührung, welche dieses verwundete unselige Herz aus jenen verwehenden Klängen sog, sich in Duft und Luft aufzulösen.

„Orgie der Banditen, Nachklänge der vorhergehenden Scene" heißt der Titel des vierten und letzten Satzes der „Harold-Symphonie". Ist er glücklich gewählt? Ist überhaupt der Schluß des Tongedichtes ein passender? — — Wir begreifen vollkommen, daß es viele feinfühlende Naturen peinlich berühren muß, eine edle Gestalt in scheußliche Spelunken sich schleppen und an frenetischem Taumel, an schmählicher Erniedrigung theilnehmen zu sehen. Manches Herz, das Harold bis hierher gerührt hat und das ihm voll Theilnahme gefolgt ist, wird nur widerwillig am Eingang der dunklen Stätte verweilen und es nur mit Mühe über sich gewinnen können, den furchtbaren Lupercalien, die hier gefeiert werden, beizuwohnen.

Doch glauben wir, daß sich trotzdem der Idee, welche diesen Schluß bestimmte, die Zustimmung nicht ganz versagen läßt. Wem die heilige Segensfülle des Gebetes, wem die sehnsüchtigen Schauer der Liebe nur noch ein flüchtiges Bedauern, einen kurzen Seufzer oder eine schnell sich verflüchtigende Klage entlocken, wer ihnen gegenüber nur noch ein kurzes Aufflackern des Gefühls, eine Anregung zu elegischen Strophen findet: muß er nicht, wenn seine Leidenschaft gluthgehärtet, wenn er geistig und körperlich von energischer Komplexion und seine Gemüthsart eine heftige ist — muß er sich nicht in Umgebungen stürzen, welche sein überreiztes Begehren, sein Haschen nach galvanischen Zuckungen des Gefühls befriedigen, stillen ... und wäre es selbst durch langsames Verthieren oder durch schnellen Tod? Was ist überhaupt der Tod oder ein völliges Verthieren für denjenigen, der angesichts der beiden großen Dogmen der menschlichen Seele — dem Himmel dort oben an Gottes Brust, dem Himmel hienieden am Herzen eines geliebten Weibes — seine eigenen Regungen mit trockenem Auge und mit dem Lächeln des Zweifels anschaut? So peinlich demnach das erregte Mitgefühl auch

durch das letzte Geschick dieses neuen Harold getroffen sein mag, kann man sich dennoch nicht vollständig ablehnend gegen den vierten Theil der Symphonie verhalten und Berlioz nicht unbedingt den Vorwurf machen, er habe aus dem tödtlichen Princip dieser edlen Natur zu schroffe Konsequenzen gezogen.

Die Kunst kann unmöglich auf süßliche und spielende Stoffe beschränkt werden: nur muß man ihr für die Darstellung und Entfaltung grauenvoller Mysterien und Bilder, welche mit allem Recht von keuschen Blicken gemieden werden, eine genügende Motivirung abverlangen.

Die Kunst hört darum nicht auf Kunst zu sein, wenn sie solchen Momenten nicht nur das Betreten ihres Gebietes gestattet, sondern dieselben auch als berechtigt anerkennt: nur muß der solches unternehmende Künstler im Voraus darauf gefaßt sein, ein sehr kleines der Verkettung seiner Ideen mit Bewußtsein folgendes Auditorium zu finden. Selbst unter denen, welche den Wunsch und guten Willen haben, in die verschiedensten Phasen der von dem Dichter vorübergeführten Leidenschaften einzudringen, sind schwerlich alle zu jeder Zeit geneigt mit der konsequenten Entwickelung derselben bis zu ihrem letzten Ziele gleichen Schritt zu halten, besonders wenn man die Zerstreutheit und den so leicht verletzten Geschmack unseres heutigen eleganten Koncertpublikums bedenkt. Es kann darum gar nicht überraschen, daß die Orgie nicht so aufgenommen wird, wie es die Größe ihrer musikalischen Konception verdient. Sie macht uns zum Tafelgenossen eines ungeheuerlichen Gastmahls, das von Branntwein und Verbrechen trieft, welche so weit über das von unseren Sitten und Gewohnheiten zugelassene Darstellbare hinausgehen, daß sich die meisten Hörer gar keinen Begriff von den mit Geheul und Gewieher vor ihnen aufgeführten Scenen machen können.

Der Satz beginnt mit dem Motiv der Orgie (Partitur, S. 75 Takt 1), welches eine geraume Zeit hindurch von Erinnerungen aus den vorigen Sätzen unterbrochen wird, die, ehe er den Hallucinationen als empfindungslose Beute zum Opfer fällt, halb Gewissensbisse, halb Reuegedanken vor Harold's Geist aufsteigen.

Hierauf tritt die fugirte Exposition zuerst wieder ein (Partitur, Seite 76 Takt 5), wie die Erinnerung an einen schönen Tag, an eine edle That —: doch die Orgie verdrängt sie. Dann taucht ein zögerndes letztes Flehen, eine Reminiscenz des Pilgermarsches, auf

(Partitur, S. 77 Takt 11) —: die Orgie übertönt sie. Nun drängen sich verwirrte Klänge jener Liebesromanze des Abruzzenhirten (Partitur, S. 78 Takt 8), wie schutzsuchende Flüchtlinge, wie Beschwörungsformeln gegen die Glaubenslosigkeit der Liebe in die vermaledeite Höhle —: die Orgie zieht sie in ihren Strudel. Eine letzte Mahnung des ersten Allegro (Partitur, S. 79 Takt 2), jener noch unbefleckten Freude, ertönt —: die Orgie erstickt sie. Sie grollt lauter als alle Gewissensbisse, Erinnerungen, Beschwörungsformeln und Mahnungen; die besseren Triebe unterliegen und ersterben. Endlich tritt Harold's Monodie auf (Partitur, S. 80 Takt 10), aber hohläugig, gespenstisch. Wir sehen die Gestalt sich langsam von dem granitnen Tische aus der Umgebung der wilden Gefährten, mit stierem Blick, schäumendem Munde, hager, gebrochen, schwankend, weintrunken, unkenntlich sich erheben. Die Melodie verliert ihre früheren festen Umrisse; sie wird undeutlich und unstät wie die zusammenhangslosen Ideen eines berauschten Gehirns. Ein Crescendo packt sie und reißt sie im Taumel wilder Rhythmen wider ihren eigenen Willen fort zum Allegro frenetico, wo nun das Bachanalmotiv zuerst sich vollständig vernehmen läßt (Partitur, S. 81 Takt 12).

Das Allegro frenetico ist nicht ohne kriegerischen Charakter; denn wir dürfen nicht vergessen, daß wir nicht in einer gemeinen Spielhölle sind noch es mit Taschendieben zu thun haben. Wir sind nicht in einem Schlupfwinkel, sondern in einer tiefen, sicheren, von Pechfackeln erhellten Höhle, die mit dunklen Tapeten aus Rauchwolken behängt ist. Ihre lebendigen Felsenwände haben meilenweiten Umfang, ihr Giebel ist ein Berggipfel, der stolz an die Sterne reicht; die Abgründe sind Burggräben und ihre Zugbrücken Wasserfälle, in welche tausend Bäche sich stürzen. Tiefe Erdspalten verschlingen das rauhe Geschrei, welches diese Räume durchtobt. Wir sind hier bei bewaffneten out-laws, mitten unter einer dichten, zügellosen, gierigen und gesättigten Banditen-Soldateska. Bald wird die Verwirrung grenzenlos und, wenn während der Erzählung Berlioz' vor unseren Blicken einzelne Gruppen auftauchen, so kann die Feder keinen Begriff von dem geben, was hier, fern von aller Möglichkeit menschlichen Eingreifens, ohne Scheu und im Trotz gegen jede Beschränkung in namenlosen Extravaganzen sich ergeht.

Das Motiv der Orgie wiegt sich wild erregt auf dem wach-

ſenden Tumult und dem unerhörten Getöſe. Plötzlich tritt ein zweites Motiv (Partitur, Seite 85 Takt 9), nicht weniger wild als das andere, wie eine Banditendirne hinzu, die nun mit dem Hauptmann die pandämoniſche Runde beginnt. Beide umſchlingen ſich wie in wildem Cancan, bis ſie unter heulend raſendem Hurrah und betäubendem Gekreiſch, als ob ein Chaos in der Luft geſprengt würde, ſich vereinigen.

Plötzlich . . . anfangs wie von weitem kommend ertönt unerwartet, ungeahnt, unvorbereitet der Pilgermarſch (Partitur, S. 107 Takt 14). Man glaubt ihn von ferne an der verruchten Grotte vorüberziehen zu hören, wie den Athem Gottes, das himmliſche Erbarmen, das vor keiner Umgebung zurückſchreckt, wie den Glauben, den keine Blasphemie verſcheuchen kann. Die Viola verhaucht in erſtickten Seufzern . . . Was auch die letzten Schläge dieſes gebrochenen Herzens ſagen möchten: Harold's Stimme kann nur noch verworrene, unverſtändliche Laute finden. —

Ein zerſchmetterndes Uniſono zeigt uns die fortbrauſende Orgie, welche den Leichnam in raſendem Lauf durch blutigen Schlamm zieht. Eine Stretta von unvergleichlicher Gewalt der Zeichnung und des Kolorits bildet den Schluß eines Gedichtes, das, ſo ſehr es gegen gewiſſe Gewohnheiten des Geſchmacks und gegen die Regeln der traditionellen Äſthetik verſtoßen mag, dennoch eine gewaltige Inſpiration, die ihm unmöglich ſtreitig gemacht werden kann, in ſich trägt. —

V.

Da für Berlioz die muſikaliſche Idee nur der adäquate Ausdruck eines poetiſchen Gedankens iſt, ſo ſind ſeine Programme, trotzdem ſie im erſten Moment vielleicht zu ausführlich erſcheinen mögen, doch weit davon entfernt eine Erklärung aller der Gefühlsvorgänge zu enthalten, welche er dem inſtrumentalen Idiom anvertraut. Wollte man ſeiner Phantaſie durch alle ihre Wege und Wendungen folgen, wollte man ſich von jeder Facette, die er ſchleift, um den Stein in ſeinem vollen Glanze und Feuer leuchten zu laſſen, Rechenſchaft geben, ſo würde das eine langwierige poetiſch- und muſikaliſch-techniſche Analyſe ſeines Werkes erfordern, die nur einen ſehr engen Leſer-

kreis finden dürfte. Denn wer ein Interesse daran findet, die mit den Leitmotiven und anderen Reminiscenzen verknüpften poetischen Intentionen in allen ihren Wendungen mit der Aufmerksamkeit zu verfolgen, mit der man die Strophen des „Childe Harold" kommentirt, dürfte nicht zu den specifischen Musikern gehören; diese würden sich durch die zu einer solchen Besprechung unentbehrliche musikalische Terminologie abgestoßen fühlen. Und doch wäre eine solche unumgänglich, da jedes Eindringen in die Partitur auf ihre Kenntnis sich stützen muß und ohne sie das volle Verständnis dieser Dichtung nicht zu erzielen ist. Mancher Uebergang, mancher Akkord, diese oder jene Nachahmung und Modulation läßt dann erst deutlich erkennen, welchen Gefühlsgang, welche Ideenverbindung, welche verborgene Anspielung der Komponist in sie gelegt hat.

Der gedrungene Stil dieses Meisters ist eigenthümlich mit Motiven und Rhythmen angefüllt, welche sich brechen, sich von einander trennen und loslösen, sich verhüllen, verstecken und von denen dann einzelne Theile in anderen Intervallen, Positionen, Kontrasten und Unisonos, in feindlichen und verbundenen Klängen wiederkehren, so daß man nicht umhin kann sie auf Rechnung einer noch höheren Intention zu setzen, als in der bloßen Vermeidung des Homophonen und der möglichst reichen Entfaltung polyphoner Verwickelungen liegt. Leider sind die meisten, denen ein solches Studium mit der Partitur in der Hand ein Leichtes wäre, gerade am wenigsten geneigt der Instrumentalmusik die Möglichkeit des Ausdrucks und der Entwickelung eines poetischen Stoffes, einer zum Voraus in Worten dargelegten lyrischen oder dramatischen Konception zugestehen zu wollen.

Einige wollen behaupten — unter diesen Robert Schumann —, daß nicht nur die Anwendung des Programms für Berlioz als Komponist nachtheilig gewesen, sondern daß auch seine Wahl zu sehr auf solche Sujets gefallen sei, welche den Stempel des Phantastisch-Furchtbaren an sich trügen, aber dieses sage in der Literatur nur einem besonderen Publikum zu und nehme in der Musik so große Proportionen an, wirke so lebhaft auf unsere Nervenorgane, daß nur eine geringe Zahl die erschütternden Eindrücke in sich aufzunehmen vermöge.

Diese Vorwürfe erscheinen jedoch nur relativ. Den Fall gesetzt, das Phantastisch-Furchtbare sei dem Wesen der Instrumentalmusik wenig entsprechend, so bliebe immer noch zu untersuchen,

in welchem Maß ſich dasſelbe in den Werken Berlioz' vorfindet und ob man berechtigt iſt der Geſammtheit ſeiner Schöpfungen einen Vorwurf zu machen, welcher jedenfalls nur auf einen ſehr kleinen Theil ſeines ganzen Schaffens ſich erſtrecken dürfte.

Es iſt klar, daß das natürliche Streben des Berlioz'ſchen Genius ihn zum Großartigen, Koloſſalen, Gigantiſchen, Ungeheuren hinleitet. Ja es iſt ſogar ein Bedürfnis ſeines Geiſtes, ſich, ſo weit es der Macht der Kunſt gegeben iſt, dem Unermeßlichen durch die Dimenſionen ſeiner Rahmen zu nähern. Ebenſo iſt es ihm eine gebieteriſche Nothwendigkeit, ſelbſt die geringſten Einzelheiten ſeiner Tongebilde mit ausgeſuchteſter Feinheit, mit unendlicher Zartheit, mit einer bis in das Kleinſte gehenden Sorgfalt zu vollenden. Wahrlich! hätte Berlioz einen Tempel oder einen Palaſt zu bauen, ſo würde er ſich nicht eher zufrieden geben, als bis er Gebirge ausgehöhlt hätte, um unabſehbare Kirchenſchiffe darin zu wölben, deren Kuppeln aus ſchneebekränzten Gipfeln gebildet ſein müßten, erhellt durch weite Portale gleich Golfen im Ocean des Lichtes, wie das heilige Indien ſie beſitzt; er würde Bauwerke errichten, wie die der Semiramis, denen die aſſyriſche Flora den Schmuck ihrer hängenden Gärten verlieh, er würde ihre Säulenkapitäle mit vielfarbigen Akanthen verzieren, ihre Mauern mit Frieſen von lebendigen Arabesken ſchmücken und vor den Thoren damascirte Lianendraperien mit goldenen und purpurnen Knospen wie geheimnisvolle Schleier aufhängen. Hätte er eine Statue zu errichten, ſo würden ſeine Gedanken die Dimenſionen der Skulpturen von Phidias weit überſteigen; er würde aus dem Berg Athos eine menſchliche Geſtalt geformt und ihr in die Rechte ſtatt des Scepters eine Stadt, in die Linke die Quelle eines Fluſſes gegeben haben. In der Muſik verlangt ſein Ohr den Zuſammenklang und das Erbrauſen von Tauſenden von Stimmen, die ihm dünken wie der Geſang, wie der Seufzer, der Schrei oder das Schluchzen aus Titanenbruſt, unter deren Athem der Ätna erbebt, deſſen Wehklagen von Himmel zu Himmel ſchallt und mit ſeinem gewaltigen Echo ſelbſt den Sitz des myſteriöſen Olymp erſchüttert.

Hieraus folgt jedoch nicht, daß ein Geiſt, deſſen Augenſtrahl ſich in ſolchen Rieſendimenſionen fängt, eine künſtleriſche Ungeheuerlichkeit ſei, und keineswegs können wir die Meinung gelten laſſen, daß die Fähigkeit großartige Proportionen zu umfaſſen in der Muſik

ein Fehler sei, während sie doch in allen anderen Künsten als ein Vorzug erachtet wird. Wenn die Ägypter ihre Größe durch die Meilen umfassenden Grundrisse ihrer Tempel bezeugten, wenn Erwin das Recht hatte die Spitzen der straßburger Münsterthürme wie sich in die Lüfte verflüchtigende Vorgebirge aufzurichten: warum sollte der Musiker, welcher seiner Kunst ähnliche Beispiele schafft, nur ein Thor sein, der das Unmögliche träumt?

Weit entfernt zu leugnen, daß Berlioz, die Pracht großartiger Fresken entfaltend, bei den meisten seiner Werke die ausgedehntesten Dimensionen im Auge gehabt hat, erblicken wir hier im Gegentheil Momente seines höchsten Ruhmes. Sein »Requiem« und sein »Te Deum« sind mit so grandiosen Mitteln angelegt, wie noch kein Tonkünstler sie weder entfaltet, noch in so schöner Symmetrie zu ordnen vermocht hat. Diese Massen von Tönen sind Felsblöcke, mit denen er seine Pyramiden aufthürmt.

Obwohl äußere Verhältnisse Berlioz auf dem Gebiete des Dramas in die engen Grenzen einer jener zweiaktigen Opern zwangen, welche man »lever de rideau« nennt, weil sie fast stets nur als Vorspiel zu einem fünfaktigen Ballet gegeben werden, so hat er dennoch ein ganzes Volk als Hauptperson in einer der durchschlagendsten Scenen einer Oper auftreten lassen — einer Scene voller Bewegung, Leidenschaft, Aufregung, voller Gegensätze zwischen Helle und Dunkel, zwischen heiterem Lachen und dem Röcheln des Sterbens, zwischen üppigem Leben und schnellem Tod, zwischen Liebe und Mord, Zorn und Feigheit — einer Scene, in der die Menge zum ersten Mal mit ihrer großen und tosenden Stimme spricht, sich immer mächtiger vermischt und im Wahnsinn der Freude oder der Wuth, in der Trunkenheit von Wein oder Lust, im Taumel der Saturnalien oder der Rache einander übertönt, so daß er in seinem Finale des ersten Aktes des „Benvenuto Cellini" alles überboten hat, was die dramatische Musik bis jetzt in großen ergreifenden Gemälden aufweisen kann. Dieses Finale ist mit flammenden Noten geschrieben und andere in Opern vorhandene Volksscenen stehen neben ihr wie das kleine, matte Licht eines Dochtes neben dem blendenden Glanz einer weithin strahlenden Fackel.

In den dramatischen Symphonien „Romeo" und „Faust", sind das Fest bei Capulet und der Studenten- und Soldatenchor, wie das genannte Finale, mit Kombinationen von

außergewöhnlichſtem Maße aufgebaut. Unter den Inſtrumentalwerken citiren wir die Orgie in „Harold“, La Marche au supplice und Le Sabbat in der »Sinfonie fantastique«, die beiden Ouverturen zum „Cellini“, von denen eine unter dem Namen »Carnaval Romain« allgemein bekannt iſt, die Ouverturen zu „König Lear“ und zu den „Vehmrichtern“, welche je nach ihren verſchiedenen Aufgaben die beſten Beweiſe darbieten, welche Wirkungen ein gigantiſches Wollen und Können in unſerer Kunſt zu erreichen vermag.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß in jeder Kompoſition von Berlioz dieſer hervorragende Zug ſeines Genius ſich vorfindet und das Bedürfnis hervortritt, die Bilder, Geſtalten und Gegenſtände ſo auszubreiten und zu zeichnen, wie er ſie in dem vergrößernden Prisma ſeiner Phantaſie erblickt, um ſie mit dem Reflex ſeiner eigenen Gefühlsflammen, ſeiner eigenen hellleuchtenden Leidenſchaft zu färben — einer Leidenſchaft, welche immer auf dem Herd ſeiner Cyklopenſchmiede und oft in dem Wärmegrade brennt, in dem das Roth des Eiſens wie vor Schrecken erblaßt und in Weißgluth übergeht.

Berlioz iſt in der Wahl ſeiner Sujets keineswegs einſeitig geweſen. Die zwei erſtgenannten Partituren, welche ſich wie zwei mit wunderbaren Skulpturen geſchmückte Giebel eines Tempels über ſeine anderen Werke erheben, gehören zur Kirchenmuſik, zwei andere ſchließen ſich in ſymphoniſcher Form an Dramen von Shakeſpeare und Goethe an; doch dürfte die hier gewählte Form mehr ein durch die ſchreiende Ungerechtigkeit, welche ihm nach dem „Cellini“ den Weg der Bühne verſperrte, erzwungener Ausweg ſein. „Harold“ und die »Sinfonie fantastique« ſind als Dichtungen denen Byron's, Senancour's, Jean Paul's verwandt. Es ſind pſychologiſche Gebilde, wie ſie dieſe Dichter, jeder in der ihm eigenen Ausdrucksweiſe, geſchaffen haben würden. Gegenüber dieſer Vielſeitigkeit des Schaffens muß der Vorwurf, Berlioz habe die Hilfsquellen ſeiner Erfindungsgabe für großartige Kombinationen und Effekte mißbraucht und launenhaft auf Stoffe ſchlechten Geſchmacks verſchwendet, verſtummen. Ihm gegenüber wiederholen wir, daß die kräftige Schilderung der Orgie im „Harold“ vom poetiſchen und philoſophiſchen Geſichtspunkte aus vollkommen gerechtfertigt iſt, ja daß ſogar der im erſten Moment ſo unhaltbar ſcheinende Opiumtraum in der »Sinfonie fantastique«, dieſe Extravaganz der Phantaſie, eine Art

von Berechtigung hat, wie wir es darzulegen uns für eine spätere Besprechung vorbehalten.

Nachdem wir in dem Bisherigen Meisterwerke, deren großartige Konturen noch lange ihre verlängerten Schatten auf die Nachwelt werfen werden, aufgezählt und den principiellen Vorwurf gegen ihre zu große Ausbreitung zurückgewiesen haben, möchten wir noch untersuchen, ob viele unter ihnen sind, deren schon bekannter Stoff eine breiteste Ausdehnung der Formen nicht nur zuläßt, sondern sogar bedingt — wobei es sich, wie bei allen Kunstwerken, wesentlich nur darum handelt, die harmonische Proportion zu gewinnen und festzuhalten, was Berlioz mit einer Meisterschaft, die sich nicht wegdemonstriren läßt, vollbracht hat.

Man lese nur in seinen Partituren nach! Kann wohl — fragen wir — ein „Requiem", ein „Tedeum", eine „Apotheose" in zu großartigen Verhältnissen angelegt werden? Und — fragen wir weiter — können wir uns überhaupt etwas Erschütternderes denken als den Anblick von zusammenstürzenden Welten, von plötzlich erweckten Todten, erweckt, um durch den Gott der Gnade und Gerechtigkeit gerichtet zu werden? Sollten etwa die Myriaden der Geister und Wesen, welche in weitem, unendlichem Raum zerstreut in einem einzigen Hymnus den Schöpfer und Lenker des Weltalls anbeten, oder sollte ein großes Volk, versammelt, um seine Helden zu feiern, um ihr Blut mit seinen Thränen zu segnen, um ihren Tod durch Wiedererhebung zu weihen, nur eine einfache Quartettbegleitung erheischen?

Inwiefern können solche von Berlioz entworfene Bilder in Anbetracht ihres Vorwurfs übertrieben oder zu überwiegend erscheinen? Begegnen wir nicht in allen seinen Kompositionen eben so einer Menge von Stücken voll Lieblichkeit, Grazie, majestätischer Ruhe? Kann sich der „Chor der Seelen im Fegefeuer" des „Requiem" mit seiner immer größer werdenden Sanftheit des Ausdrucks nicht neben den erhabenen Gesang Dante's stellen, in welchem dieser auf einem strahlenden Meer, mit einem Engel als Piloten, zu dem Ort der Sühne hinschifft und voll Andacht die Stimmen der Hoffnung belauscht? Ist nicht das »Tibi omnes angeli« im „Tedeum" von jener warmen und tiefen Sammlung erfüllt, welche, sollte plötzlich der Höchste den Glanz seines Antlitzes vernichtend und belebend leuchten lassen, die ganze Natur ergreifen würde, so daß vor Staunen die Gestirne in ihrem Lauf stillständen, die Wasser

und Flammen unbeweglich würden, die Pflanzen erbeben und ſich zur Erde beugen, Vögel und wilde Thiere zugleich verſtummen, die Menſchen geblendet und erſchüttert, die Seraphim entzückt niederknieen müßten?

Und leſen wir weiter — welche Schilderung der Liebe, ihres Schmachtens und Sehnens, ihres verzehrenden Verlangens und ihrer holden Träume, ihres ſeligen Verzeihens und ihrer zarten Segnungen, ihrer wonnevollen Leiden und überſtrömenden Thränen! Was läßt ſich mit dem Adagio vergleichen, in dem Romeo die Einſamkeit ſucht, um Julia's Bild zu umfaſſen? Wo iſt das keuſche Erblühen eines von Liebe ergriffenen Herzens, das auf jenem leiſe murmelnden Hauche ſich wiegt, in welchem die Höhen einer zauberiſchen Landſchaft, ihre duftenden Blumen und ihr umhüllendes Laubwerk in ſanften und zarten Wellen ſich baden, rührender und ſchöner wiedergegeben worden als in der »Scène aux champs« der »Sinfonie fantastique«?

Giebt es — fragen wir noch — unter den Wundern der Miniaturkunſt etwas Anmuthigeres, Durchſichtigeres, Farbenſchimmernderes als das wie aus Wolkenduft gewebte Fahrzeug der „Fee Mab", worin Berlioz Shakeſpeare den Rang abläuft und bis zu der Stätte hinſchwebt, wo Fauſt von jenen luſtigen Sylphen in Schlummer gewiegt iſt, die, unter den Strahlen des Mondes entſproſſen, aus kryſtallenen Tropfen der Nacht geformt, in unendlichen Spiralen wirbeln? Dort entfalten dieſe tönenden Atome in infiniteſimalen Verhältniſſen alle weiblichen Reize der Wellenlinie, der Gluth und Zurückhaltung, des verheißenden Blicks und der zierlichen Neckerei, des ſtrahlenden Lächelns und der kadenzirten Schritte, der melodiſchen Geſänge, der honigſüßen Laute und die unausſprechliche Magie der Bewegungen und Accente, welche purpurne, von Liebeswehen beklommene Tröpfchen elektriſch belebt in unſere Sinne träufeln! Wie reich iſt nicht „Cellini" an Muſikſtücken von ſo auserleſenſter Feinheit, daß man ſie mit der kunſtvollſten Filigranarbeit oder den gleich dem Schatten eines Schattens auf niellirtes Silber gehauchten Arabesken vergleichen möchte! Von welch' pikanter und origineller Lebendigkeit iſt nicht das meiſterhafte Trio des erſten Aktes! Wie hochkomiſch die Arie des feigen prahlhanſigen Fieramoſca und die Marionettenſcene, dieſes von Luſtigkeit, Ironie, Verve und Poeſie durchwürzte Meiſterwerk, dem

ähnliches nur bei einigen Stellen des großen Molière zu finden ist!

Wenn der Katalog der Berlioz'schen Werke eine exklusive Vorliebe für die harten, grell lodernden Farben der Orgie und des Hexensabbaths aufwiese, wenn Gesänge, wie die »Captive« von Hugo, der „Fischer" von Goethe, Profile, wie die Gretchen's und Julia's nicht von seiner Hand so innig gezeichnet worden wären, dann könnten wir vielleicht den Einwurf, welcher dem Wesen seiner Phantasie so häufig gemacht wird, einigermaßen gerechtfertigt finden. So aber erscheint es uns fast überflüssig noch daran zu erinnern, daß jeder Künstler nothwendig unter dem Einfluß seiner Zeit steht und daß Berlioz' Jugend mitten in die Periode des romantischen Fiebers fällt, welches Frankreich aus der deutschen und englischen Literatur gesogen hatte, indem es bald aus Byron, bald aus Hoffmann, bald aus Bürger, bald aus Radcliffe jene Scenen der Zerrissenheit und des Schauderns, jene verzweifelten und furchtbaren Charaktere, jene Neigung für Gespenster und verlassene Schlösser, jene Schilderungen ausschweifender Leidenschaften, unversöhnlichen Hasses, diabolischer Liebe, reueloser Gewissensbisse, Flüche und Verwünschungen entlehnte. Erwägt man, daß damals alle mehr oder weniger von dieser epidemischen Krankheit ergriffen waren, so wird man sogar noch zugestehen müssen, daß Berlioz nicht zu denen gehörte, die ausschließlich und systematisch diese Richtung verfolgt haben. Es wurde ihm nur schwerer als anderen Celebritäten, Gnade in den Augen der Kritik zu finden, weil die Instrumentalmusik nicht die Milderungs-, Vorbereitungs- und Ergänzungsmittel besitzt, welche auf anderen Gebieten der Kunst denselben Mängeln und Schwächen größere Schonung sichern und es immer gewagt bleiben wird, extreme Situationen selbst denen, die begierig sind den heftigsten Krampf der Leidenschaft und die äußerste Steigerung sinnlicher Lust vorgestellt zu sehen, ohne Anwendung einer konventionellen Perspektive zu schildern und ohne in allmählichen Wendungen den Geist in jene Spannung zu versetzen, in welcher er Eindrücke freudig aufnimmt, die ihn im normalen Zustande verletzen und peinlich berühren müssen.

Das Orchester besitzt nicht den Zauber, der auf der Scene den größten Unwahrscheinlichkeiten einen Reiz verleiht, welcher selbst die Besonnensten mit jener Kette umwindet, die sich von Zuschauer zu

Zuſchauer wie ein elektriſcher Strom fortpflanzt; ebenſowenig theilt es mit dem geleſenen Buche den Vortheil, daß es ſeine Bilder dem einſamen, ganz und ungeſtört der Lektüre hingegebenen Leſer langſam enthüllt, daß er ſich in ihr Kolorit einleben, dasſelbe nach eigener Neigung mäßigen oder erhöhen kann. In Folge deſſen befindet es ſich in Momenten, welche die Stimmung anregen ſollen, die von den Phantasmagorien raſender Leidenſchaften auf anderen Gebieten mit ſo mancherlei begünſtigenden Hilfsmitteln hervorgerufen werden, in der unvortheilhafteſten Lage.

Wie aber auch immer Berlioz' Muſe geſtimmt ſein möge, herb oder mild, verzweifelnd oder lächelnd, fromm oder phantaſtiſch: überall, in der Kirche, im Theater, im Koncert, tritt ſein Genius als eine der gewaltigſten Erſcheinungen dieſes Jahrhunderts vor uns hin, als eine Erſcheinung, welcher wir alle, die wir durch Stellung, Beruf, Wahl und Überzeugung der Kunſt angehören, mit Achtung, mit Bewunderung unſere Huldigung darzubringen haben.

Sammlung musikalischer Vorträge.

Herausgegeben von

Paul Graf Waldersee.

— Velinpapier mit künstlerischem Bücherschmuck. —
Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Einzelpreis s. unten.
Renaissance-Einbanddecken als Sammelmappen à 1 ℳ.

Serie I (Nr. 1—12). Komplet. Brosch. ℳ 9.—. Eleg. geb. ℳ 10.—.

Nr. 1. **Über Johann Sebastian Bach.** Von Philipp Spitta. ℳ 1
„ 2. **R. Wagner's Siegfried.** Von Hans von Wolzogen. ℳ 1
„ 3. **Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann.** Von Carl Debrois van Bruyck. ℳ 1
„ 4. **Robert Schumann und seine Faustszenen.** Von Selmar Bagge. ℳ 1
„ 5. **Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes.** Von August Reißmann. ℳ 1
„ 6. **Wolfgang Mozart.** Von Emil Naumann. ℳ 1
„ 7. **Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's.** Von Paul Graf Waldersee. ℳ 1
„ 8. **Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst.** Von L. Meinardus. ℳ 1
„ 9. **Friedrich Chopin's Leben und Werke.** Von A. Niggli. ℳ 1
„ 10. **Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts.** Von W. J. von Wasielewski. ℳ 1
„ 11. **Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik.** Von Jul. Alsleben. ℳ 1
„ 12. **Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine.** Von H. Kretzschmar. ℳ 1

Serie II (Nr. 13—24). Komplet. Brosch. ℳ 9.—. Eleg. geb. ℳ 10.—.

Nr. 13. **Robert Schumann's Manfred.** Von Paul Graf Waldersee. ℳ 1
„ 14. **Fr. Chopin's Individualität.** Von Franz Liszt. Frei ins Deutsche übertragen von La Mara. ℳ 1
„ 15. **Franz Schubert's Leben und Werke.** Von A. Niggli. ℳ 1
„ 16. **Öffentliche Musikpflege in Nordamerika.** Von Max Goldstein. ℳ 1
„ 17. **Giovanni Battista Pergolese.** Von H. M. Schletterer. ℳ 1
„ 18. **Goethe's Verhältnis zur Musik.** Von W. J. von Wasielewski. ℳ 1
„ 19. **Die geschichtliche Entwicklung der Sonate.** Von S. Bagge. ℳ 1
„ 20. **Peter Cornelius.** Von Hermann Kretzschmar. ℳ 1
„ 21/22. **Faustina Bordoni-Hasse.** Von A. Niggli. ℳ 2
„ 23/24. **Johannes Brahms.** Von H. Deiters. ℳ 2

Serie III (Nr. 25—36). Komplet. Brosch. ℳ 9.—. Eleg. geb. ℳ 10.—.

Nr. 25. **Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien.** Von Martin Roeder. ℳ 1
„ 26/27. **Josefine Lang.** (Lebensabriß. Mit Lichtdruck-Portrait. Von H. A. Köstlin. ℳ 2
„ 28. **Die Entwickelung unserer Notenschrift.** Von Hugo Riemann. ℳ 1
„ 29. **Ludwig Spohr.** Von H. M. Schletterer. ℳ 2
„ 30. **Gertrud Elisabeth Mara.** Eine deutsche Künstlerin des 18. Jahrhunderts. Von A. Niggli. ℳ 1
„ 31/32. **Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Deutschland.** Von Hermann Kretzschmar. ℳ 2
„ 33. **Felix Mendelssohn Bartholdy.** Von Josef Sittard. ℳ 1
„ 34. **Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesanges.** Von H. A. Köstlin. ℳ 1
„ 35/36. **Hektor Berlioz und seine Harald-Symphonie.** Von Franz Liszt. Deutsch bearbeitet von L. Ramann. ℳ 2.

Die demnächst beginnende **Serie IV** (Nr. 37—48) wird eingeleitet durch:

Ein Lebensbild Robert Schumann's. Von Philipp Spitta.
Ludwig van Beethoven. Von H. Deiters.
L. Boccherini. Von H. M. Schletterer.

Ferner haben namhafte Schriftsteller und Musikhistoriker ihre Beteiligung zugesichert und Vorträge in nahe Aussicht gestellt.

Alle Buchhandlungen nehmen gleich den unterzeichneten Verlegern sowohl Subskription auf das Ganze, so wie Bestellungen auf die einzelnen Vorträge an.

Leipzig, December 1881.

Breitkopf & Härtel.

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 672 217

tly.

Digitized by Google